

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

22

صناعة العرض المسرحى

الابتكار فى تناول قصص التاريخ والتجارب المسرحية المعاصرة

تأليف: إما جوفان
هيلين نيكلسون
كيتى نورمينجتون
ترجمة: د. إيناس عبد الخالق
مراجعة: أ.د. وجدى زيد

22



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

صناعة العرض المسرحى

الابتكار فى تناول قصص التاريخ والتجارب المسرحية المعاصرة

تأليف: إمـا جـوفـان
هيلين نيكلسون
كيتى نورمينجتون
ترجمة: د. إيناس عبد الخالق
مراجعة: أ.د. وجدى زيد

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى :

Making a Performance
Devising Histories and Contemporary Practices

BY

Emma Govan
Helen Nicholson
Katie Normington

London & New York, Routledge
2007

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

قائمة التوضيحات

الصور

صورة ١، ١٢ : جماعة الملاحة: صور فيديو من عرض "خدمة الغرف (ساعدونى فى قضاء هذه الليلة).

صورة ١، ١٣ : أليسون لابر أثناء حملها.

صناعة العرض المسرحى
الابتكار فى تناول قصص التاريخ
والتجارب المسرحية المعاصرة

يتتبع هذا الكتاب أحدث التقنيات للعروض الفنية منذ التجارب المسرحية الأولى فى القرن العشرين حتى العروض الراديكالية للقرن الحادى والعشرين.

و تكشف هذه الدراسة الاستهلالية في نظرية وتاريخ تقديم العرض الجديد كيف أضاف صناع العروض إلى القواعد الجمالية المعهودة في الماضي وتتناول هذه المقدمة بعض الفرق المتنوعة مثل فرقة Legs on the wall الأسترالية، و Forced Entertainment البريطانية و Goat Island بالولايات المتحدة لتوضيح كيف أستطاع اصحاب التجارب المعاصرة من تحدى الاتجاهات التقليدية واكتشاف لغات مسرحية جديدة.

ولقد صُمم هذا الكتاب خصيصًا للفنانين والدارسين على حد سواء، فهو يقدم نماذج واضحة وتطبيقية للمفاهيم والأفكار التى شكلت التجارب فى المسرح المعاصر.

فلكاتبتين هذه الدراسة ، إيما جوفان وهيلين نيكلسون وكيتى نورمينجتون، تجارب ذات أشكال مختلفة في العروض المسرحية الابتكارية، كما يقومان بتدريس الدراما فى جامعة رويال هولوواى بلندن.

المقدمة

الفصل الأول

فن الابتكار

"إذا كان المسرح محاكيًا للحياة، فإن فن المسرح مبتكرًا لها"

(هووارد باكر ٢٠٠٥: ٦)

وضعت العروض الفنية الابتكارية التى دائمًا ما ترتبط بكل ما هو جديد وتجريبى، كل قيود وإمكانات المسرح فى بوتقة الإنتاج الثقافى، وللعملية الابتكارية دور أساسى فى مساعدة صناع العروض المسرحية على تطوير طرق فنية مرضية من خلال توسيع آفاق الممارسات التقليدية المعهودة وإعادة تشكيل الوسائل الإبداعية. ومن خلال الشك في المدارس التقليدية، قدم العرض الابتكاري تحديات جديدة للمتفرجين والممثلين على حد سواء، وبالتالى أسهمت فى إعادة تشكيل المنظور المسرحى المعاصر. ويقدم هذا الكتاب بحثًا فى التجارب المسرحية والطرق والمبادئ الخاصة بالعروض الابتكارية التى شكلت - و دائمًا ما تُثرى- هذا الجانب الفعال من المسرح.

يحتل العرض الابتكارى مكانة مميزة بين العروض الفنية الحديثة، كما أنه له باع كبير فى تغيير الحدود المسرحية التقليدية، فإن نجاح فرق فنية مثل - على سبيل المثال لا الحصر- فرقة Legs on the wall

و Forced Entertainment البريطانية و Goat Island بالولايات المتحدة يكمن فى تنوع وتحديث عروضها الفنية، الأمر الذى يثير شغف المتفرجين لمشاهدة عروض مثيرة وجديدة. إن تدعيم البرامج الخاصة لمهرجانات الفنون العالمية وقطاع الجامعات والكليات الحديثة التى طالما عملت على تشجيع الإمكانات الفنية بصناعة المسرح، قد ساعد المعالجات الجديدة فى أن تحقق

شـهـرة ليس لـهـا مـثـيل. فـعـرض Just For Shaw لفـرقـة DV8 عـام ٢٠٠٥ ببـريطانيـا على المسـرح القـومى بلندن و Dirty Wonderland لفـرقـة Frantic Assembly والتى تم عـرضـهـا فى مهـرجان بريتون، تم بيـعـهم فى لمح البصـر. وأصبحت العروض الابتكارية والتى دائمًا ما ارتبطت بالتيارات الهامشية الثقافية المضادة، ناجحة تجاريًا بشكل متزايد وانضمت بذلك للتيار الرئيسي.

وتكمن جـاذبيـة العـروض الابتكارية بالنسـبـة للمـشـاركين في العـروض فى مـرونتها وقـابليتها للتكيف والتشكل. فـالعـروض الابتكارية ليس لها هدف فنى أو أيديولوجى بعينه، والطرق التى تتبعها العروض الابتكارية والاستـراتيـجيـات التى تنتهجها اعتمـدت فى الأساس على مـجالات ثقـافيـة متعددة بما في ذلك المسـرح السياسي ومـسـرح المجتمع والمسـرح الجسـدي والمسـرح المباشـر. ونظريًا، فـإن أصـحـاب الـتـجـارب الجـديدة قـد ازدادوا مـعـرفـة وبصـيـرة من خـلال الدراسـات البـينيـة ومنهـا أبحـاث علم النفس وعلم الاجـتـمـاع وعلم الأنسـاب، ودراسـات العروض المسـرحية. ومن ثم تشكلت التجارب الفنيـة من تلك المجالات المترابطة وازدادت عـمـقًـا وخصـوبة. وترتبط المعالجـات الجـديدة للعـروض بسـيـاق ووقت إنتـاجـهـا على نحـو وثيق، وجـاء إبداع التـجـارب الجـديدة ليـوسع من المفـاهيم المعاصرة لما يمكن أن يكون عليه العرض المسرحي، فـالعملية الابتكارية بها من المرونة ما يسمح لصناع المسرح بمعالجة موضوعات لها طابع شخصي والبحث فى الموضوعات المهمة وإثراء جماليات العرض وتقبل الجمهور له.

ما هو الابتكار ؟

من المفيد أن نبدأ بالتعريف حتى وإن كان بلا مرجعية ودائم التغير ، فتعرف العملية الابتكارية بشكل عام على أنها عملية توليد حدث أو عرض مسرحى بالتعاون – ليس دائمًا – مع آخرين. ومن المثير للاهتمام أنه كثير ما يطلق على هذا الجانب من عملية صناعة المسرح فى الولايات المتحدة الأمريكية "بالإبداع المشترك" أو كما هو معروف فى العُرف الأوروبى بـ " الجموع الإبداعية"؛ وكلا المصطلحين يؤكدان عملية التفاعل الجماعى أو المشترك فى عملية صناعة العروض. ويستخدم مصطلح المسرح الابتكارى أو العرض الابتكاري فى بعض الأحيان كاسم جمع ليعنى "العمل الاصلى" الذي تم تطويره عن طريق فرقة ما أو فى بعض الأحيان عن طريق عارضين منفردين. ولكن من الخطأ الاعتماد على هذا التعريف الشامل للتعبير عن جنس أدبى معين أو أسلوب فنى محدد.

تشير التعريفات الحديثة للابتكار إلى كل من جذورها التاريخية والتطبيقات المتغيرة للمصطلح. وفي أول كتاب ينشر وبه تركيز واضح على الموضوع وهو "المسرح التوليدى: دليل عملي ونظري " (Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook) لأليسون أودي عام ١٩٩٤, يصف أليسون أودي التوليد في عبارات تؤكد على النوايا المتعارضة للفنانين وكيف تحولت طموحاتهم إلى عمليات إبداعية وانجازات مشتركة:

إن العمل الوليد ليس إلا رد فعل واستجابة للعلاقة بين المؤلف والمخرج المسرحى وبين النص المسرحى والمذهب الطبيعى. كما أنه يتحدى الفكر السائد لنص الشخص الواحد وإخراج الشخص الواحد، فالمسرح التوليدي يهتم فى

المقام الأول بالإبداع المشترك للفن (و ليس بالرؤية المتفردة للكاتب المسرحي) ومن هنا جاء انتقال التركيز من المؤلف إلى الفنان المبدع.

(أودى ١٩٩٤ : ٤)

وبهذا يوضح أودى أن الابتكار يرفض الأشكال المسرحية النصية مثل الأشكال النصية للتيار الطبيعى، مفضلا الأساليب الدرامية المرئية والمادية. ومن هنا يوضح أودى أن الأشكال المسرحية النصية تعتمد بالضرورة على النظرة الفردية للمؤلف المسرحى، وهي طريقة تفكير في المسرح السائد وفيها تعتمد العروض المسرحية على التسلسل الهرمى وتخضع للتيار الطبيعى. وتذكرنا هذه الرؤية للابتكار كبديل أو معارض ديمقراطي بالمسرح الطليعى والمسرحيات التاريخية الراديكالية. ولكن أودي يرى أنه مع بداية التسعينيات تضاءل وجود المدرسة المثالية:

ففى السبعينيات، اختارت الفرق الابتكارية العروض الفنية ذات الطابع الديمقراطى بدلاً من العروض الفنية القائمة على التراكيب هرمية الشكل والتى تعلى من شأن النصوص المسرحية. وعلى الرغم من ذلك، اختفى هذا التيار في خلال السنوات العشرين الماضية نتيجة للمناخ الفنى والاقتصادى دائم التغير. وعلى الصعيد الثقافى، أصبح مدلول مصطلح الابتكار فى التسعينيات أقل راديكالية، معطيًا بذلك أهمية أكبر للمهارات المشتركة والادوار المحددة والانقسام المتزايد للمسئوليات والتراكيب هرمية الشكل.

(أودى ١٩٩٤: ٩)

و من المهم هنا أن نلاحظ أن الحاجة الاقتصادية بالإضافة إلى الرؤية الفنية كانتا مسئولتين عن تغيير التجارب الفنية السائدة. وقدم دمج الإبداعات المتباينة

ومهارات المتخصصين المختلفة فرصًا فنية غنية وخصبة. ومن الممكن أن يجمع هذا التباين ممثلين ومخرجين ومصممى رقصات وكتاب فى منظومة واحدة. وهذا النوع من الاشتراك والتعاون له الأثر فى تدعيم الرواج التجارى للفرق الفنية حيث يقوم بتوظيف أصحاب تجارب متخصصين مستقلين للعمل فى عروض متتالية وذلك لمساعدة فرقهم الأساسية بدلاً من توثيق عقود دائمة باهظة الثمن. وعلى الرغم من أن العملية الابتكارية فى الاختبارات المدرسية وفى الكليات الخاصة بتدريس الدراما، لا زالت توجد بعض نماذج نمطية حيث يوكل إلى المشاركين مهام ومسئوليات واحدة لإتمام العملية الإنتاجية. (نيلاندز ودوبسون ٢٠٠٠، لامدن ٢٠٠٠).

و يتساءل كل من دياردر هيدون وجين ميلينج فى دراستهما عام ٢٠٠٦ عما إذا كان العرض الابتكاري غير هرمي التركيب وله طابع ديمقراطى، ورغم أن ذلك لا يتفق ومفهوم العرض التوليدي فقد أشاروا إلى مخرجين مثل جوديث مالينا وجوليان بك وريتشارد شِشنر وإليزابيث ليكمبت وتيم إتشلز وهيلارى وست ليك الذين كان لهم باع فى العروض المسرحية التوليدية المشتركة (هيدون وميلينج ٢٠٠٦ : ٥).

ورغم شكهما في منطق المساواة والعدل الذي صاحب أحيانا وصف المسرح الابتكاري، أوضح هيدون وميلينج أن من أحد ميزات العملية الابتكارية المسرحية هو الطبيعة المشتركة للنصوص المسرحية. وأوضح هيدون وميلينج أن المعنى الشامل للابتكار يصف "أسلوب عمل يظهر به العرض قبل وضع الاسكريبت - دون نص مسرحى أو هدف للعرض" (هيدون وميلينج ٢٠٠٦ : ٣).

وعلى الرغم من أن فكرة استبعاد النص المكتوب لا ينظر إليها عادة على كونها ذات دلالة سياسية لدى صناع المسرح المعاصرين، وأن كثيرًا منهم لم يعد يرغب فى الابتعاد عن الاتجاه السائد، فإن عملية التوليد والتشكيل والتحرير لمواد جديدة داخل العرض الأصلي تظل ديناميكية أساسية للعروض الابتكارية. ويتوقع المبتكرون المعاصرون أن يتم تقديم العمل الابتكاري من قبل هؤلاء المشتركين بالعملية الابتكارية، على الأقل فى الظهور الأول لهذا العرض. فالفرقة البريطانية Forced Entertainment على سبيل المثال، هى مثال حى لتوضيح جدلية العلاقة بين كاتب العروض الفنية والعرض نفسه. ويرفض المخرج الفنى تيم إتشلز بشدة إعلاء وإظهار صوت الكاتب فى أعماله متعللا بأن كتابة العروض الفنية دائما ما تعتمد في الأساس على "تجميع وتخيّر واستخدام أجزاء من عروض أناس آخرين وليست تعبيرًا عن صوت فردى نافذ". (إتشلز ١٩٩٠: ١٠١). فعندما طرق أحد الأشخاص أبواب الفرقة لتقديم عرضه "Speak Bit-terness" لعام ١٩٩٦، "لم ترق له - كما أوضح چون دينى - فكرة تقديم العرض بأناس آخرين".(دينى ١٩٩٨: ٢٨) ولكن التشكيك في حجة ومصداقية التركيب النصى تعلى فى الوقت نفسه من شأن تعاون صناع المسرح الخلاق فى عملية الابتكار. وهذا من شانه خلق لغة للعرض تناسب بشكل فريد شخصيات وقدرات وملكات الممثلين المختلفة.

فمنذ استهلالها فى بداية القرن العشرين، ألقى العرض الابتكاري الضوء على العملية الإبداعية. وعلى الرغم من أنها قد تمت صياغتها فى أشكال عدة وتباينت النظريات حولها فى أوقات مختلفة؛ ركز أصحاب التجارب في القرن

العشرين والواحد والعشرين على اكتشاف طرق إبداعية تجريبية وعملوا على دفع عمليات تطوير نظريات وأشكال تدريبية جديدة. وبرفضهم وجود نظرية موحدة للعملية الابتكارية يمكن تطبيقها على السياق المسرحي، ويوضح هيدون وميلينج "أن العمليات الابتكارية يمكن فهمهابشكل أفضل في مجموعة من الاستراتيجيات".(هيدون وميلينج ٢٠٠٦ : ٢) . فعلى الرغم من أن مواد العروض المبتكرة يمكن توليدها عن طريق أساليب الارتجال التلقائى، فإن طرق العمل نفسها تتكون من مزيج تجريبى وانتقائى من التمثيل والإعداد والتدريب والبحث والتصميم والتأليف والتسجيل وتصميم الرقصات وأخيرًا المناقشات والمباحثات.

وإذا وصفنا كلمة "الابتكار" بصيغة الجمع فستصبح العمليات التجريبية ومجموعة الاستراتيجيات الإبداعية؛ وهو لهذا يتحدى التعريف الدقيق والتصنيف. وقد انبثقت بعض التجارب الجديدة من امتزاج المحادثات الإبداعية ومن الشعور بالاستياء تجاه التجارب الجارية التى تخاطب الاجواء المعاصرة. فهذا الكتاب يدرس الاستراتيجيات والاتجاهات المتعددة المستخدمة من قبل المبتكرين قديمًا وحديثًا، ليس بهدف توحيد معنى العملية الابتكارية، ولا بهدف تزكية طرق معينة للعمل، ولكن لتوضيح كيف ولماذا تمت التغييرات ولماذا ظهرت الاتجاهات التجريبية وما مغزى هذا عند صناع العروض المعاصرين.

من المسرح إلي العروض المسرحية

وسّع أصحاب التجارب ذوى المعرفة من نطاق طرقهم الإبداعية عن طريق استخدامهم للتأثيرات والأعمال التراثية للسابقين، الشيء الذي جعلهم يتمكنون من الخروج عن الأنماط التقليدية وتوليد عروض مستحدثة. فالاهتمام بإعادة تشكيل التجارب الإبداعية واضح في العملية الابتكارية التي تم تجريبها في نطاق حدود وإمكانات المسرح والعرض المسرحي. ويمكن ملاحظة تباين الدلالات الخاصة بمفهومى "المسرح" و"العرض المسرحي" بشكل واضح من خلال منخرط واسع في التجارب الفنية التي تشير إلى تحول غير مكتمل وبالغ الصعوبة في كل من النظرية والتطبيق.

وأحد الطرق لاكتشاف التحديثات في الابتكار هو التفكير في مدى تأثير التباين بين المسرح والعرض المسرحي على كل من النقاد وأصحاب التجارب. فمن جانب أعرب بعض النقاد المثقفين عن أن المسرح محدود لارتباطه الوثيق بالعملية التجارية والاستهلاكية، وأن تجاربه شديدة التنظيم وصروحه العملاقة لا تسمح بمعالجة القيم الاجتماعية المعاصرة. وأوضح باذ كيرشو - على سبيل المثال - أن المسرح ما هو إلا " نظام تهذيبي ونظام للإنتاج الثقافى يقوم بتشجيع استسلام المتفرجين للأوضاع الراهنة". (كيرشو ١٩٩٩: ٣١-٣٢). ومن ثم ارتبط المسرح بالتصنع والتكلف وبالتالي ابتعد عن الاهتمامات الملحة للحياة اليومية. ومن الجانب الآخر ينظر عادة إلى العرض المسرحي على أنه يتصف بنطاق أكثر اتساعا وانتقائية وهو بذلك يتسع ليشمل العروض المسرحية التى يتم عرضها داخل وخارج أبنية المسرح وأيضًا ليشمل كل الجوانب الأدائية للحياة اليومية.

وكما تقول بعض الآراء في علم الانثربولوجيا، تحول اهتمام الباحثين في مجال العرض المسرحي إلى الاحتفالات والطقوس والرياضات والأشكال الأخرى من الأنشطة الشبيهة بالمسرح.

ويتوقف الجدال حول المسرح والعرض المسرحي على مدى راديكالية كل منهما - من حيث الشكل الجمالي والمحتوى وطريقة وأساليب الإنتاج. ولهذا السبب شكل كل من المسرح والعرض المسرحي إلى حد ما أهمية لهذا الكتاب. وأظهر أصحاب التجارب والمعلقون الثقافيون إهتمامًا بتوسيع مدلول المحاكاة. وتقول جنلى رينلت- تعليقا على التجارب الفنية- أن كلمة "عرض" أصبحت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتيار الطليعي واللامسرحى، فى الستينيات والسبعينيات على وجه الخصوص، عندما كانت تستخدم للدلالة على رفض العروض المحاكية وهيمنة النص المكتوب (رينلت ٢٠٠٢ : ٢) . وبهذا التصور، يظهر العرض الابتكاري اهتمام أصحاب التجارب باكتشاف الجوانب الحركية قبل الجوانب النصية واهتماماتهم بالطرق التجريبية للعمل التى تؤكد على الحرية الإبداعية والتلقائية عند العارضين والمتفرجين. وهذا الاتجاه يلفت الانتباه إلى التجارب الفعلية للمتفرجين وللعارضين لحظة العرض المسرحى عندما تتلاشى كل الحواجز التقليدية بينهم. فالمسرح - على النقيض - يهتم فى المقام الأول بالمكان الوصفي بدلاً من أماكن الحياة اليومية، كما يهتم بخلق شخصيات خيالية وعالم خيالى. وعلى الرغم من ذلك ، أوضحت الباحثة الكندية جوزيت فيرال أن عملية "المسرحة" و"العرض المسرحي" لها إمكانات راديكالية. وبدمج العالم الخيالى والعالم الواقعى فى إطار واحد، ترى فيرال أن المسرح يؤكد على المسافة

الجمالية بين المتفرجين والعارضين وبالتالى يدعوهم لمشاهدة العالم على نحو مختلف. كما تدرك فيرال الخواص الخلاقة والإبداعية والبناءة إجتماعيًا لعملية المسرحة وترى أن الفجوة بين الرموز الفنية للمسرح والتجارب الحية ينتج عنها نظرة جديدة: "إن ازدواجية النظرة والإدراك أو الكلمة، التى تعبر عن تلك الفجوة بين الحقيقة والخيال هى المفهوم الحقيقى للمسرح". (فيرال ٢٠٠٢: ١١)

على الرغم من أن المسرح والعرض المسرحي لا يحتلان طرفى نزاع، فدائمًا يوجد حوار مثمر بين هذين الشكلين المتصلين في التجربة الثقافية. فبالإضافة إلى أن أصحاب التجارب يعملون على صناعة العروض فـي المسارح وفي أماكن الحياة اليومية، يستخدم هذان المصطلحان مجازيًا فى العلوم الاجتماعية والدراسات اللغوية والعلوم الفلسفية لتحليل الوجود الإنسانى والهيكل الاجتماعى للحياة اليومية. فإن مفهوم الأدائية - إستنادا على علم الفينومينولجيا - يطبق بشكل كبير فى دراسة النظريات الخاصة بالماهية والفعل والسلوك البشرى. وعندما تستخدم النظريات الأدائية لشرح كيفية تكوين الذاتية فهى تظهر كيف تم تدعيم وإعادة تخيل الشخصيات الاجتماعية من خلال هيكلة الوعى الذاتى للسلوك والتكرار اللا - إرادى للأفعال والإيماءات الأدائية. وعلى الرغم من أن تلك المعانى المجازية قد تم صياغتها بأشكال مختلفة، كثيرًا ما تبدو معقدة التطبيق، إلا أن المناخ الخصب الذى يجمع بين المسرح والعرض المسرحي وبين المسرحة والأدائية التي قد تم توليدها من قبل العلوم الاجتماعية، قد رفعت مستوى الوعى للمغزى الثقافي وإلى تعقيد العروض المباشرة والأحداث الأدائية خارج نطاق المسرح التقليدى.

وأحد الموضوعات المتكررة والواضحة في قصص التاريخ المتعددة والمتفرقة والتي أثرت على العرض التوليدي المعاصر يتمثل في التزام أصحاب التجارب بتطوير الفهم الإدراكى والتجسيدي و في أحيان كثيرة السياسي . لصناعة العرض. ومن أهداف هذا الكتاب هو إيضاح كيف أن المسرح والعروض الفنية منصهرة فى معين واحد وأن المبتكرين المعاصرين قد تعاملوا مع هذين الشكلين من التجارب الثقافية ليس كأشكال جامدة ومتحجرة ، بل كمواقع للتجريب دائمة التغير.

مجال الكتاب : نماذج وتجارب ومعالجات

هذه الدراسة محاولة لاغتنام بعض اللحظات الخاطفة من العرض الابتكاري لإظهار تأثيراته وفاعليته وكفاءته. وقد كتب جيل دولان بوضوح عن العروض الشعبية، بأن "هناك تأرجح بين ظهور تلك العروض وبين اختفائها مما يؤثر فى قدرة الفرد على التركيز وعلى اختلاف الآراء، مما يحدث قصورًا فى مصداقية الوثائق المحفوظة". (دولان ٢٠٠٥ : ٨). وقد زودنا هذا الكتاب بمجموعة من التجارب وبثمرات خبرتنا كمتفرجين وبوثائق مسجلة للعروض الفنية وبمقابلات مع أصحاب التجارب. ويجب الانتباه إلى أن تلك العملية انتقائية أى أننا لم نسعَ لتقديم بحث شامل لكل التجارب المعاصرة، كما أن هذه الدراسة لا تسعى لتأريخ المنعطفات التى مر بها العرض المستنبط. فإن مسعانا الأساسى هو إلقاء الضوء على بعض التيارات الفنية والمفاهيم التى شكلت العروض الابتكارية وعلى بعض الحركات والمفاهيم التى كونت التجارب الفنية والتى ميزت بعض التحولات

الرئيسية الواضحة والتجارب المتغيرة التي تتجلى في الاستراتيجيات المتنوعة ، شديدة التعقيد التى تشكل منها العرض المستنبط.

فالمسرح دائم التجاوب مع المناخ الفنى والثقافى والفكرى ، أما العرض الابتكاري يؤكد تحديدًا على قدرته الإبداعية من خلال التفاعل بين الجانب الإدراكى والجانب المنهجى، وفي القرن العشرين هناك من سبق أصحاب التجارب المعاصرة مثل عارضي المدرسة الدادية الطليعية فى العشرينات وهؤلاء الذين قدموا التيارات المعادية فى الستينيات مثل "فن الأحداث" والحركات المسرحية لأعضاء الحركة الراديكالية السياسية فى العشرينيات والثلاثينيات وهؤلاء المطالبين بحقوقهم المدنية فى الستينيات والسبعينيات. فهؤلاء حولوا من المنظور الثقافى موضحين أن معتقدات الفنان وقيمة وأشكال العرض تعتمد على بعضها البعض وتعضد بعضها البعض. فالجزء الأول من هذا الكتاب "علم الأنساب وقصص التاريخ" يقوم بتأريخ العرض الابتكاري ويحدد التقاليد البديلة والراديكالية. فنحن لا نسعى لوضع قواعد فنية للعروض الابتكارية ولا لوضع قواعد ثابتة للتجارب الفنية. فالفصول الثلاث بمثابة مثال عن التفاعل بين الجانب الإدراكى والجانب الأيديولوجي والجانب المنهجى (النصى) عن طريق اكتشاف أسباب اختفاء الفروق بين الفن والحياة ورفض أصحاب التجارب السابقين لها. وبالتالي، فإن الجزء الأول للكتاب يعالج التجارب المرئية والإدراكية للتيار الطليعى ويلقى الضوء على عملية الاهتمام بالدراسات النفسية والفسيولوچية والإبداعات الفنية للممثل، والدوافع الإيديولوچية لصناع المسرح أصحاب النزعة الراديكالية السياسية فى القرن العشرين. يقوم الجزء الأول على

بعض المفاهيم والاهتمامات التجارب التى انبثقت من التحديثات السابقة في العرض الابتكاري. وتظهر الثلاث فصول بالجزء الأول التيارات الثقافية المعادية التى مهدت للتجارب المستقبلية. وبشكل عام، يتناول الجزء الأول المناقشات المتتالية للتجارب والعروض المسرحية التي ظهرت مؤخرًا في إطار واحد.

يقدم الجزء الثانى والثالث والرابع للكتاب تحليلاً للنماذج الإدراكية للعملية الابتكارية مدعمه بتجربة صناع العروض الحديثة والمعاصرة. فلقد أصبحت التجارب فى الحكايات عنصرًا أساسيًا فى العملية الابتكارية، وهذا ما سيعرضه الجزء الثانى من الكتاب. فإن تفتيت الحكايات والرفض المتعمد للحكايات المتسلسلة والمترابطة التى دائمًا ما ترتبط بالمسرحيات القائمة على النصوص المعهودة، هو مصدر إلهام أصحاب التجارب الذين يسعون لإبداع طرق جديدة للمشاهدة. وفي محاولتهم لتشكيل الحكايات أدائيًا، استطاع أصحاب التجارب ان يغيروا من المفاهيم السائدة فأصبحت الحكايات متعددة ومتفتحة ومتقلبة. وبدلا من أن نقدم فى هذا الجزء تصورًا شاملا عن كيفية فهم الحكايات، ألقينا الضوء على ثلاث مناطق محددة: حكايات السير الذاتية والحكايات الاجتماعية وإعداد الحكايات الخيالية، فكل نوع يوضح نماذج أدائية محددة وطرق عمل مختلفة.

أما الجزء الثالث للكتاب، فيتناول الطرق التى اتبعها أصحاب التجارب للاستغلال الأمثل للمكان والحيز المسرحى .و باستعراض محاولات نقل العرض المسرحي في بيئة وأماكن خارج الحيز المسرحى، نجد أن العرض المستنبط دائمًا ما يسعى للتمرد على التوقعات الثقافية التي تدور حول العلاقة بين العارضين

والمتفر بين. فهذا الجزء يعالج موضوعي مكان العرض وساحة العرض كنقطة إنطلاق، موضحًا كيف أُعيد صياغة ذلك المفهوم من أجل الاعتراض على وقلقلة المفاهيم المعاصرة التي قد تشكل المسرح والعرض المسرحي. أما الجزء الرابع، فيقوم بتطوير المناقشات الأولى حول الأدوار الموسعة والقدرات الجسمانية للعارضين المبدعين. وأخيرًا نقوم بشرح أسباب الاعتراض على مفاهيم الدور المسرحي والشخصية الثقافية والقدرات الجسدية للعارض المبدع وذلك عندما دخل أصحاب التجارب في حوار مع التقنيات متعددة الوسائط وسريعة التغير.

إن اختيار الأمثلة داخل هذا الكتاب لإيضاح بعض الأفكار مسألة مثيرة للجدل وشديدة الصعوبة . فالعملية التوليدية ترتبط على نحو تقليدي بالسياق وبالمتفرجين ولهذا السبب قمنا باختيار بعض التجارب من داخل نطاق أماكن العرض، ومنها على سبيل المثال تحليل للسير الأدائي والعمل الذي يتم داخل غرف الفنادق وفي الطرقات بالإضافة الى العرض الذي يتم تصميمه للأماكن المسرحية المعهودة. فإن اختيار المادة يهدف أيضا إلى دراسة الانتقالات من المسرح إلى العرض، كما يهدف أيضًا لاظهار تفسيرات أصحاب التجارب المختلفة لهذا التطور. كما أننا انتقينا مادة الكتاب ورتبناها من خلال دراسة الدوافع السياسية والاهتمامات الفنية والخلفيات الفينة لأصحاب تجارب مختلفين ولفرق ابتكارية، ولقد أعطينا بعض الأمثلة من الأعمال الإبداعية لاصحاب تجارب يعتبرون أنفسهم تابعين لبعض الحركات المتصلة مثل الفن المرئى والرقص والمسرح الحركى والعرض متعدد الوسائط وفنون المجتمع. وعلى الرغم من أن كل شكل من أشكال العرض له من الخلفيات والنظريات والتقاليد ما يتطلب دراسات

مطولة، لجأنا إلى تلك الأمثلة المتنوعة من أجل شرح الاختلاف والتباين بين الأشكال والأساليب والتي يمكن التعرف عليها في العرض الابتكاري. ولكن الاختيارات التى ذكرناها بهذا الكتاب لمعرفة مدى إتساع وشمول العرض المستنبط مقيدة بموقعنا الجغرافى وبإمكانية مشاهدة العروض المباشرة، وبما هو متاح مشاهدته للعموم كتسجيلات للتجارب المسرحية. فإن عملية البحث عن العرض الابتكاري هى بالطبع عملية انتقائية وذاتية فى الوقت نفسه ونماذج التجارب التى تم نشرها تظهر الاهتمام النقدي بالعمل، كما أن المقالات النقدية تعتمد أساسًا على الذوق الصحفى وحتى تسجيلات التجارب المسرحية تتم من قبل فرق ذات تقنيات عالية فى الإعلان، فالأمثلة التى قد تم تقديمها فى هذا العمل توضح تداول الأفكار والاختلافات الكامنة داخل التيارات الفكرية المختلفة. ونحن نرجوا أن تدعم بنية الكتاب الفكرة بأن تطور العرض المستنبط لم يكن تسلسليًا أو متتابعًا، ولكنها تعكس الحوار المتبادل بين الفنانين وأصحاب التجارب، كما أننا نأمل أن يستطيع القارئ معرفة التجارب والنماذج التي وقع عليها إختيارنا، وبتقديم ملاحظاتنا حول العرض المعاصر والعروض السابقة، نحاول إلمام القارئ بالأبعاد النظرية التى يستطيع القارئ من خلالها التعرف على أمثلة أخرى للعرض الابتكاري والتى ربما تشتمل على تجاربه الإبداعية الخاصة.

وعلى الرغم من أن الكتاب يهتم فى المقام الأول بتقديم المحاولات الفنية، فإن الطبيعة المعملية تشغل مكان الصدارة فيه، فهو يسعى لإعادة صياغة عناصر العرض خلال صناع العرض الابتكاري، كما يوضح التطورات التى بدورها زادت في خصوبة لغة العرض. فنحن نسعى فى المقام الأول عن طريق تقديم التجربة

الشاملة – بدلاً من أن نختتم العمل بسرد مستطرد من التاريخ –إلى أن نساعد القارئ على أن يتتبع عوامل التغيير وردود الفعل الفنية وبالتالى نفتح باب النقاش حول العرض التجريبي. فالعرض الابتكاري لا يهتم فقط باختبار وإعادة تعريف الحدود الإدراكية للفن، بل يهتم أيضًا باستخدام فن الابتكار لتوضيح الطبيعة الفنية للحياة.

الجزء الأول
علم الأنساب وحكايات التاريخ

مقدمة
العروض الفنية وفن الحياة

للفن الغربى - حقيقة - بعدان تاريخيان طليعيان، أحدهما فن يحاكى الفن والآخر فن يحاكى الحياة، وقد انصهر هذان البعدان فى بوتقة واحدة ليحدثا نجاحًا ملموسًا فى التيارات التجديدية، وعلى الرغم من ذلك فلكل منهما فلسفات مختلفة لإدراك الحقيقة... فالبعد الأول - فن يحاكى الفن - يعتبر بعيدًا كل البعد عن الحياة وعن أى شئ آخر، أما البعد الثانى - فن يحاكى الحياة- فيدل على أن الفن مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحياة وكل شئ آخر. ومن منظور آخر، فهناك فن لخدمة الفن وهناك فن لخدمة الحياة. فصناع الفن المحاكى للفن يسعون للتخصيص أما صناع الفن المحاكى للحياة فيسعون للتعميم. (كابرو ١٩٩٣: ٢٠١).

تقديم العروض الطليعية

دائمًا ما ينظر للعرض الابتكاري على أنه متجدد مبتكر فى معارضته للتقاليد الثقافية المعهودة. فالتجارب التي يبحثها ويوثقها هذا الكتاب - على الرغم من كونها كثيرة التنوع ومختلفة الدوافع- تشترك مع بعضها البعض في سعيها للانعتاق من التراث، وبحثها عن أساليب مستحدثة لتفاجئ بها المتفرجين من خلال استخدامها الابتكاري لشكل المسرح، إن العرض المبتكر المعاصر لا يشكل حركة فنية مترابطة منطقيًا أو مطمحًا ثقافيًا معينًا، وبالتالى ليس هناك عرض تاريخي جزئي أو كامل يمكن أن يسجل ثراء العرض المبتكر المعاصر وتجاربه الفنية. ولكن المحاولة الفنية - حتى لو بدت راديكالية النزعة -لا يمكن أن تتطور

دون حوارات ثقافية أو بدون الانشقاق عن تيار معين والتبعية للآخر، ولهذا فنحن نحاول فى هذا الجزء من الكتاب أن نكشف بعض الحدود التاريخية التى يمكن أن نتبعها فى المنظور الثقافي المعاصر للعرض الابتكاري.

تمثل تجارب التيار الطليعى السابقة فى أوائل القرن العشرين والتيار الطليعى الحديث فى الستينيات والسبعينيات - بسبب محاولتها للتأكيد على التحديث الفني - حجر الأساس لنقاشنا حول جينيولوجيا العرض المستنبط. فإن أصحاب تجارب المسرح المبتكر المعاصرين يدينون بالفضل لفنانى التيار الطليعى حيث أحدثت تساؤلاتهم الراديكالية حول دور الفن فى المجتمع إعادة تقييم نقدية للتقاليد الأوروبية، وازدهرت المدرسة الطليعية الحديثة فى فترة مضطربة فى التاريخ الأوروبى وهى فترة الحرب العالمية الأولى، وبالتالى ابتعدوا عن القيم السامية التى أصبحت مرتبطة بالمدرسة الرومانسية. وبشكل عام أصبح هدف إتباع التيار الطليعى الاعتراض على النظرة الرومانسية التى تضفى على الفنان قدرات تخيلية خاصة والتى وصفها كوليريدج (وآخرون غيره) بالنبوغ الشعرى. أما أتباع المدرسة الحديثة فقد سعوا لتجديد وإعادة تعريف أفكار أتباع المدرسة الرومانسية المتعلقة بالمصداقية والأصالة وذلك عن طريق البحث عما أضافه الفنانون للتقابلات الجمالية وعن كيفية دخول المتفرج فى حوار مع التصور الفنى للواقع. وهذا ما دفع فنانو التيار الطليعى لدراسة القيم الاجتماعية المرتبطة بالفن وكيف أن أعمالهم تهدف أساسًا إلى تبيان كيف أن هدف الفن قد أصبح تجاريًا.

و على الرغم من ذلك فإن مصطلح "طليعي" لا يشير إلى مجموعة محددة وثابتة للقيم، وكما أوضح أندرو بينجامين ينطوي التيار الطليعي للحديث على "الحركة" وتلك الحركة بدروها تشكك فى وجود الفن نفسه" (بينجامين ١٩٩١: ٩٩). أما بيتر بيرجر فقد قدم قراءة نظرية عن التيار الطليعي والتى أصبحت مرجعًا هامًا لتحليلاتنا القادمة، وأوضح أن حقبتى الإبداع الجمالى (التيار الطليعى القديم فى بدايات القرن العشرين والتيار الطليعي الحديث فى الستينيات والسبعينيات) تتصفان بمحاولتهما لإعادة الربط بين الفن والحياة. فإن تلك العلاقة بين الفن والحياة- حتى إذا كانت مختلفة ومتغيرة التفسير- تعمل على تشكيل البعد الإدراكى لهذا الجزء بالكتاب والتى سيتم من خلالها رؤية الحكايات التاريخية التبادلية للعرض الابتكاري.

ويصر بيرجر بشدة على أن راديكالية التيار الطليعي القديم تكمن فى قابليته وقدرته على تغيير الحياة اليومية وذلك عن طريق مساعدة الناس فى إدراك قسوة وثقل وطأة الحياة اليومية، كما يوضح أيضًا أن هذه العملية تم النظر إليها على كونها بشيرًا للتحرر الإنسانى والتغير فى الهيكل الاجتماعى. كما أضاف أن الصفة الجوهرية لهذه الحركة الانتقائية تكمن فى تداخل كل من التجربة الفنية وفن الحياة معًا:

لم يندثر الفن بسهولة، بل انتقل إلى الجوانب الحياتية ليتحور، وإن تسبب هذا التحور فى تغيير شكله.

(بيرجر ١٩٨٤: ٤٩)

إن فناني التيار الطليعي الذين يعملون في هذه الحركة المثالية كثيرًا ما يصيبون الجمهور بالصدمة للانشغال بالحقائق الشخصية والاجتماعية كما تتراءى لهم، واستخدموا أساليب الفن ذاته لتسهيل تحول منظور المتفرجين. ولم تكن تجربة المذهب الطليعي تهدف فقط لسبر أغوار تقاليد التجربة الفنية ولكن لتحدي وتغيير التجارب الحياتية اليومية.

و قد تم نقد سرد بيرجر لتاريخ المذهب الطليعي من قبل هال فوستر وآخرين غيره بغية دمج نظرياته وتطبيقاته العديدة وصهرها فى قالب واحد وتفسير بدايات التيار الطليعي كتيار طليعي سياسى، مقارنة بأواخر حقبة التيار الطليعي الحديث. فقد أوضح فوستر اختلاف التفكير بين الحركة الطليعية القديمة فى أوائل القرن العشرين (التي تمتد من الحركة الدادية، السيريالية، التعبيرية، والبنائية) عن الحركات المعادية فى أواخر تلك الحقبة، فالتيارات الطليعية - كما أوضح فوستر - فى منتصف القرن العشرين كان الهدف من ورائها إنتاج تجارب جمالية جديدة والتى - على العكس من التيار الطليعي القديم- لا تهدف لتحطيم المؤسسات الفنية ولكن لتوسيعها عن طريق رفض الحواجز بين الفن واللا فن. وفى تحليله للتيار الطليعي، أخفق بيرجر- كما أوضح فوستر - فى إدراك الدافع الجوهرى للمحاكاة (تقليد الحياة بصورة فنية)، ملاحظًا أن التيار الطليعي يهدف فى المقام الأول لانتقاد "اللغة، والمؤسسات الفنية، وتراكيب المعانى، والتوقعات، وردود الأفعال". (فوستر ٢٠٠١: ١٦). كما حدد فوستر كيف أن تجارب الحياة اليومية وأدوات الفن قد استخدمت للحث على النقد الاجتماعى والتساؤلات الراديكالية. ولكن فوستر أوضح أن هدم التيار الطليعي للممارسات الفنية قد

يكون فى حد ذاته قوة منتجة تعمل على توليد لغات وأنماط جديدة لتلقي العمل الفنى. إن العلاقة بين الفن والمحاكاة واللا - فن فى العروض الأدائية للتيار الطليعى هى أساس النقاش فى الفصل الأول في هذا الجزء. فهناك حركات فنية متباينة فى بداية ومنتصف القرن العشرون يمكن من خلالها شرح العلاقة بين الفن واللا فن، ومنها التجارب المسرحية لـ أوسكار شليمر فى الـ Bouhaus. إن اختيارنا للمدرسة الدادية والاتجاه المعادى "لفن الأحداث" فى الستينيات - على الرغم من وجود الكثير من العلاقات المثمرة بين فنانين ونظريات فنية أخرى يمكن تتبعها- يهدف لتوضيح كيف أسفرت العلاقات المتداخلة والحوارات المتبادلة بين الفنانين عن أنشطة أدائية جديدة.

وأدى اهتمام التيار الطليعي بإذابة الحدود بين الفن والحياة إلى ظهور عروض فنية جديدة حثت كلاً من الممثلين والمتفرجين على المشاركة التلقائية فى الحدث الفنى. وتظل فكرة "العارض المبدع" والتي قد تم تطويرها فى فترة التيار الطليعي من أهم سمات العرض الابتكاري المعاصرة، وهذا ما سوف يتم مناقشته فى الفصل الثانى لهذا الجزء، إن التأكيد على الإبداع الفنى للعارضين فى عملية صناعة المسرح يساعد على اختفاء سلطة مخرجى العروض المسرحية، كما يعمل في بعض الأحيان على تضاؤل صوت الكاتب المسرحى داخل النص. فقد أشارت العملية الإبداعية للعارضين إلى إهتمام جديد بالأساليب التلقائية والارتجالية ، فهو أسلوب للتفكير يهتم بالجوانب الذاتية استمد مادته فى الأساس من التيارات الحديثة لعلم النفس التى تشجع على حرية التعبير والبحث فى الذات على المستويين الشخصى والاجتماعى. وقد أسفر ذلك الأسلوب الفنى عن عدة

تجارب مسرحية الهدف منها هو تحرير الفرد من خلال إطلاق العنان للنزعة الإبداعية الفطرية للعارض أثناء البروفات والعمليات الابتكارية، ومن ثم ظهرت تجارب فنية جديدة يستخدم بها العارضون خبراتهم الذاتية – الاجتماعية والجسدية والنفسية– من أجل تقديم نصوص للعرض الفني.

يقوم الفصل الثالث بتوسيع فكرة التيار الطليعي وعلاقته بالمسرح، وذلك بتناوله على كونه نشاط سياسي. فقد ابتكر الناشطون السياسيون، أثناء الانتفاضة الاجتماعية التى تلت الحرب العالمية الأولى والثورة البلشيفية بروسيا، عروضًا توليدية الغرض منها الاتصال بالشعب وحثهم على التحرك. وقد صنف ديفيد جريفر فى دراسته للتيار الطليعي هذا الجانب من الحركة بأنه "فن متحزب إنشق عن التيار الثقافي الرئيسي لتطويع العمل السياسى المنظم واستخدم المسرح لخدمة الأهداف الثورية" .(جريفر ١٩٩٥ : ١٣). وفى عام ١٩٢٠ أوضح إيروين بيسكاتور أن "أي مغزى فني يجب أن يخضع لخدمة الأهداف الثورية للجميع". (ذكرت فى البراد باى وفى مواقع أخرى ١٩٨٠:١٦٨). وبعد آراء بيسكاتور ظهرت فرق مسرحية راديكالية كثيرة تبغي العيش والعمل وفقًا لمبادئهم السياسية وخاصة خلال الستينيات والسبعينيات حينما كانت تهدف التجارب المثالية مع الحياة الجماعية إلى توحيد ودمج الجوانب الحياتية والصناعة الفنية كسياسة ثقافية تطبيقية. فإن عملية صناعة المسارح الابتكارية تتناغم وتتآلف مع اتجاهات المدرسة المثالية اليسارية لأنها تعزز طرق العمل التي تشجع على مناقشة الأفكار والتجارب (على الأقل نظريًا) بطريقة ديمقراطية وعلى الوصول لحلول مشتركة. أما الفصل الأخير فيوضح الانتقالات الجوهرية

التى أدت إلى تسخير تجربة العرض المسرحي لخدمة الجوانب الاجتماعية الفعالة. كما يهتم هذا الفصل بطرق وأساليب تحول المسرح الابتكاري إلى سلاح فعال وقوى فى خدمة الاتجاهات السياسية.

لا تكمن مميزات هذه الحقبة فى الإنتاج الفنى بل فى طريقة العمل ذاتها - فى الدور الموسع للمتفرج وفى تطوير الطرق المشتركة لصناعة المسرح وفى طرق البروفات وفي التمثيل الجماعي وتدريب الممثلين. وهذه التقاليد الانتقائية تظهر الطرق المختلفة للتجارب وتنظّر عملية إنصهار الحياة والفن معًا، الشئ الذى تعززه التيارات الطليعية والتيارات السياسية المتعلقة ببعضها البعض، ويزدهر الإبداع الفنى عن طريق الحوارات المشتركة، لذا يكثر فى الحكايات المذكورة في الثلاثة فصول بهذا الجزء بعض المناطق المتداخلة، كل يقدم منظورًا مختلفًا ويعين بعض الاستراتيجيات الثقافية السابقة المرتبطة بالعرض الابتكاري، ولكن بعد فترة طويلة من انتشار الدوافع الثقافية والسياسية للقرن العشرين، تم تحدي وإعادة النظر في أصحاب التجارب.

الفصل الثاني
أهذا هو الفن ؟

الفن واللا فن

أصبحت العلاقة بين الفنون والحياة اليومية أثناء التيار الطليعي القديم خاضعة للتدقيق وللتفحص الراديكالي. وقاد أتباع المدرسة الدادية حركة للاعتراض على المؤسسات الثقافية البرجوازية أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى وذلك لارتيابهم فى طرق ازدراء السوق الرأسمالية للفنون السامية وبخاصة الفنون المرئية. وقد بدأت هذه الحركة فى المنطقة المحايدة فى زيورخ بسويسرا وسرعان ما انتقلت إلى باريس وبرشلونه ونيويورك. ويهدف المشروع الدادى فى المقام الأول إلى إظهار عدم جدوى الفن ليس عن طريق رفض الفن ذاته، بل عن طريق إزالة الحدود التى أبعدت الفن عن الحياة اليومية وسمت به بعيدًا. إن تجربة أتباع المذهب الدادي تهدف فى الأساس إلى إثارة الجدل، فهى مصممة لحث المتفرجين على التشكيك في قيم الفن والقيم الاجتماعية المعاصرة. فالطبيعة التلقائية والفكاهية التى يتميز بها التيار الدادى تم إعادة تصورها وصياغتها فى أواخر حقبة التيار الطليعي الحديث حيث أصبحت مرتبطة بفن الأحداث كجزء من تجارب العرض المباحة وتجارب العرض الثقافية المضادة للستينيات والسبعينيات، وسيتناول هذا الفصل هاتين الحقبتين -حقبة التيار الطليعي القديم وأواخر التيار الطليعي الحديث - كمثل توضيحى للتجارب الجمالية التى سعت لمعارضة مفهوم الفن والحياة اليومية.

وقال والتر بينجامين أن "أنصار التيار الدادى لم يعطوا أهمية تذكر للقيمة المادية لأعمالهم بقدر اهتمامهم بإبراز عدم جدواه كنشاط تأملي". (بينجامين ١٩٩٩: ٢٣١) فقد أصبحت النوادى الليلية هى المشهد المتكرر فى العرض الدادي

لأنها تتسع ببساطة لموضوعات ذات أهمية وتتميز بالتلقائية، وذلك التصور يناهض الأفكار السائدة بسمو وبقاء الأعمال الفنية. وفى نطاق الفنون المرئية، رفض أتباع الحركة الدادية اللوحات الزيتية مفضلين فى ذلك الأعمال الاستهلاكية غير المعمرة.

ومهما اختلفت وسائل التعبير الفنى، فإن الأعمال الدادية تسعى بشكل مستمر لإصابة المتفرجين بالصدمة حول تقبلهم السلبى لتقاليد المجتمع دون أدنى تمحيص. فقد قدم أتباع تيار الحداثة تمثيلاً محاكيًا للواقع بغرض تقديم نقد اجتماعى للعالم كما يبدو لهم. كما أوضح هال فوستر أن "التيار الطليعي يحاكى عالم الحداثة الرأسمالية الردئ، ليس بهدف إعتناقه، بل للسخرية منه".(فوستر ٢٠٠١: ١٦) كما أوضح أن هجوم دادا على الأنماط التقليدية للثقافة كان مثاليًا وخياليًا فى كونه لم يظهر "ما الذى يمكن أن يكون بقدر ما اظهر ما الذى لا يمكن أن يكون" (فوستر ٢٠٠١: ١٦). فإن إظهار عدم جدوى الفن، بدلاً من إتباع نهج سياسى معين، هو جوهر السياسة الدادية. فبدلاً من السعى لخلق الفن، سعى أتباع الحركة الدادية لإبراز تيار مضاد للفن وتيار مضاد للعرض الفني. وبذلك عبروا عن معارضتهم للسوق الفنى وكذلك التعبير عن رؤيتهم النهلستية للعالم، والتى تولدت فى الأساس من فظاعة وبشاعة الحرب العالمية الأولى. فالتيار المضاد للفن ليس بالتالى منظومة مترابطة من التجارب، بل هو بالأحرى شعار للإبداع والابتكار محددا ما وصفه ناقد الستينيات هانز ريختر "بالاتجاة الأخلاقى الفنى الجديد" (ريختر ١٩٩٧: ٩) .

و يقول هذا الفصل بأفكار المنظر الثقافي نفسه للستينيات ريناتو بوجيولى الذي درس الفن الطليعي ليس من منطلق تصنيفه كفن، ولكن من منطلق آخر: فقد اهتم بما يكشفه ويظهره هذا التيار داخل وخارج الفن ذاته".(بوجيولى ١٩٦٨ : ٤). فالأمثلة المطروحة فى هذا الجزء تهدف لأن تكون تجربة طليعية تشير إلى التحديث فى الشكل الفني. ونتولى بالدراسة ثلاثة جوانب من التحديث:أولا الأنماط الغريبة وثانيًا استخدام المصادفة وثالثا العلاقة الجديدة الناشئة بين العارضين والجماهير.

فن الحياة اليومية

عمل مارسيل دو شامب (١٨٨٧- ١٩٦٨) - أهم وأبرز المجددين الداديين الذى أثرت أعماله على كثير من الفنانين أصحاب الاتجاه الإدراكى في أوروبا وأمريكا الشمالية - على إعادة صياغة مفهوم "فن الحياة اليومية". ومن تساؤلات دو شامب الشهيرة: "أيستطيع الفرد انجاز عمل لا يندرج ضمن الأعمال الفنية؟"، كما رأى دو شامب بعدًا جماليًا للمواد ضخمة التصنيع وفى الماكينات بدلاً من الأعمال الفنية المعهودة. وذاع صيت دو شامب لابتداعه "للفن الجاهز" والتى أدرج به كل أنماط الحياة اليومية العادية وصنفها كأعمال فنية، وذلك بغرض التشكيك في الأفكار السائدة في القرن التاسع عشر والتي تقول بأن الفن يُعَّرف بناء على مبادئ جمالية معينة. ومن أكثر أعمال دو شامب غرابة وشهرة لوحة "النافورة" وهى عبارة عن مكان كبير وضخم للتبول محفور عليه توقيع "ر. مط". وقد عرضت النافورة عام ١٩١٧ بنيويورك، وكان لعرضها فى ساحة المعرض الأثر

فى حث المتفرجين على إعادة النظر فى مفهومهم للفن. وقد علق الناقد الفنى هانس ريختر على المدلول الفكاهى لتلك اللوحة قائلاً:

تشير هذه اللوحة إلى ان الفن عبارة عن خدعة... إن دو شامب عبر عن الواقع كما صوره الفن الجاهز، وكان الهدف وراء ذلك هو تقديم مصدر للنقاء فى عصر تشويه الأكاذيب.

(ريختر ١٩٩٧: ٩٠)

ويطبع الحس الفكاهى لدوشامب جدية أهدافه آعماله بطابع الغرابة. فالدافع الأساسى وراء اعماله الفنية الادراكية هو الإيمان بأن الأشياء الحياتية اليومية يمكن رؤيتها كأعمال فنية لأن المحرك الفعال لصنع العمل هو إدراك المتفرج للفن، ليس بالفنان ذاته. فقد غمرت دو شامب - على سبيل المثال - السعادة عندما لم يلحظ الجمهور لوحتين للفن الجاهز تم عرضهما فى مدخل المعرض، وذلك أن دل على شئ فيدل على إن الأعمال الفنية ليس لها عبق نفاذ.

إن مفهوم "الهالة الفنية" هو مفهوم معقد بالنسبة للأعمال الجاهزة. فقد أعرب الناقد الماركسى والتر بينجامين فى مقالته "الأعمال الفنية فى عصر المنسوخات الميكانيكي (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction(1935)) أن العبق الفنى المرتبط بالأعمال الأصلية للفن هو نتاج التاريخ والأيديولوچيات وليس وليدًا لخاصية معينة فى العمل الفنى ذاته، وأضاف أن اختراع آلات محاكاة الأعمال الفنية (الكاميرا على سبيل المثال) تزيل عنصري الغموض والقدسية المرتبطين بالأعمال الفنية. وينظر بينجامين للتكنولوجيا المحاكاة كأداة تحريرية قوية لأن نسخ تفاصيل الأشياء الحياتية اليومية بمقدار

كبير قد يضخم ويوضح الأنماط الايديولوجية التى تحكم حياة الناس. إن هدف إتباع المدرسة الدادية – كما يوضح بينجامين مؤيدًا" هو تحطيم مستمر للهالة الفنية لإبداعاتهم" (١٩٩٩ : ٢٣١). وعلى الرغم من مهاجمة اتباع المدرسة الدادية له، فإن العبق الفنى للأعمال الأصيلة ظل دليلا مهمًا على أصالة التأليف. وأوضح كالفن تومكنز – مدون السيرة الذاتية لدو شامب – أن أتباع الحركة الدادية عملوا على تغيير مفهوم الأصالة فأصبحت العقل المبدع للفنان بدلاً من القيمة الفعلية للمادة الفنية:

إن توقيع الفنان على لوحته وعنونته لها يكفى ليلبس عليها لباس الفن الجاهز الاستفزازي اللانهائي ، إن العمل الفني يبدعه الفنان بعقله وقراراته لا بيديه ومهارته.

(تومكينز ١٩٩٧ : ١٥٧)

و قد أبقى أتباع التيار الدادي– من خلال هذه الخدعة الجاهزة– اتباع التيار الدادى لأنفسهم بالمهارات الفردية المبدعة التى تستدعي وتتكيف مع التقاليد الجمالية السابقة.

وقد طبقت مبادئ الفن الجاهز على العروض الدادية؛ فقد عمل تريستان تزارا– وهو باحث مهم فى هذا المجال– على تعتيم صورة الحياة اليومية عندما أضفى على العرض الفني الرؤية الخيالية. وقدم عرضه فى الثانى والعشرين من يناير عام ١٩٢٠ تحت عنوان " Crise du Change La فى إحدى ساحات العروض الفنية بباريس والتى كانت تعج بمناظر مسرحية خلفتها فرقة مسرحية للهواة وقدم ترازا ومشاركوه منظرًا مسرحيًا غريبًا لنصف صالون ونصف غابة

لكي تكون خلفية العرض متنوعة. وكان الهدف من هذا المنظر غير الملائم هو الشعور "بغرابة" الأنشطة التي تدور على خشبة المسرح ومن ثم يؤدي ذلك إلى اضطراب وارتياب المتفرج. وخلال البرنامج الفنى الذى يتضمن فقرات موسيقية، وقراءات مختلفة، ومعرض للوحات ، تم إخطار المتفرجين بأن القائد الدادى تزارا سيعرض أحد أعماله. فعندما ظهر تزار على خشبة المسرح أخذ يقرأ نصًا مكتوبًا وهو صورة طبق الأصل من خطبة قد تم إلقاؤها فى البرلمان الفرنسى وكان يصاحبه أثناء إلقائه دقات الأجراس. وكان الهدف من تنافر نغمات تلك الأجراس هو تغيير مفهوم "كانت" بأن التأمل هو أساس الفنون السامية العظيمة، كما كان لهذا العرض أكبر الأثر على المتفرجين، واستشاط المتفرجون غضبًا بعد أن ظنوا أنهم سيقضون أمسية ثقافية جميلة، وكان هذا العرض، الذي تم تصنيفه كأحد أعمال تزار الخاصة، بمثابة تحدٍ لمصداقية وأصالة العرض لأنه مجرد تكرار وإعادة لكلمة ألقاها أحد السياسيين. وعلى الرغم من ذلك فإن تأثير وفاعلية تلك المداخلة الأدائية اعتمد أساسًا على حضور تزار "الصادق" (أو الهالة الفنية على حد تعبير بينجامين)، كزعيم للتيار الدادى. وبالإشارة إلى ذلك العمل، أظهر تزار أنه مدركا لأهمية الغموض الموجود في العبارة التالية: "كل ما كنت أحاول أن أظهره هو ببساطة وجودى على المسرح، فإن رؤية وجهى وحركاتى ترضى فضول المتفرج" (وردت فى ميلزر ١٩٧٦ : ٧)

أما المبادئ التي طبقت على الفن الجاهز فكانت بمثابة تعليق ساخر على مثالية المادة الفنية وأثارت الشك الراديكالي في المنظور التنويري الذي يقضي بأن أسمى الفنون يمكن إدراكها عن طريق التأمل الجمالي. وهذا كان له الأثر في

جذب الانتباه إلى ما وصفه الفيلسوف جيكوس ديريرا "بالحديث عن الإطار" الذى يضفى المعانى على الأعمال الفنية ويدعو المتفرجون للتساؤل عن حدود الفن واللا فن". (ديريرا ١٩٨٧: ٤٥)

المصادفة

إن مفهوم "المصادفة" يرتبط ارتباط وثيقًا بالتجريب الثقافى للفن الجاهز. فقد أصبح هذا الأسلوب من أحد المبادئ الأساسية فى العروض الدادية. يهدف أسلوب المصادفة - تمامًا مثل أهداف الفن الجاهز - إلى التشكيك فى أن النتاج الفنى يعتمد أساسًا على مهارة وإبداع الفنان. وإضافة إلى ذلك؛ يهدف لتعقيد العلاقة بين الحياة اليومية والعمل الفنى لأن الدوافع الإبداعية لا تكمن فى الصور الخيالية بل فى المصادر الواقعية. وأصدق مثال على صناعة الفن على هذا النحو هو وصف تزارا للقصيدة الدادية:

خذ جريدة ما، احضر مقصًا، إنتق من تلك الجريدة مقالة بحجم القصيدة التى تبغى كتابتها، قم بقص المقالة ثم استخرج بحرص كل كلمة منها، ألقها فى حقيبة/اخلطها جيدًا، خذ كلمة كلمة بترتيب سقوطها من الحقيبة ثم إنقل بجدية، وسرعان ما تصبح القصيدة شبيهة بك. وهنا اصبح لدينا شاعر بالغ الأصالة صاحب حساسية مثيرة.

(وردت فى بوجيولى ١٩٦٨: ١٩٠)

وتحتاج عبارة "تصبح القصيدة شبيهة بك" إلى ثمة توضيح. لأن عامل المصادفة يحدد شكل القصيدة، فقد توارت مهارة الشاعر وحرفته واستبدلت

بالتكوين التلقائى والفورى للقصيدة. فبدلاً من أن يكون الشعر وليدًا للشاعر، أصبح - كما هو أساسى فى التجارب الدادية - الشاعر وليدًا للشعر. وقد استخدم تزارا - فى محاولة منه للسخرية من أتباع المذهب الرومانسى لإعلائهم من شأن النبوغ الشعرى - الأسلوب المجازى وعامل المصادفة لمعارضة الفكر بأن "الأحاسيس الأخاذة" هي نتاج أصلي للفنان.

أصبح عامل المصادفة جزء مهم فى تجارب المؤلف الموسيقيّ جون كيدج ومصمم الرقصات ميرس كننجهام وذلك لشدة تأثرهم بأتباع التيار الدادى السابقين. وبدأ تعاونهم سويًا عام ١٩٤٢ واستمر إلى وفاة كينج عام ١٩٩٢ . لجأ كننجهام إلى مبدأ المصادفة فى عمله، وخاصة في مجال التأليف، فكان النرد هو العامل الأساسى لديه لبنية العرض. وكان عامل المصادفة بمثابة المعول الرئيسى لوضع الخطوات ولتحديد الترتيب المتتابع لمجموعة المقطوعات الحركية المتتالية ولتحديد عدد الراقصين، أو لتحديد المقطوعات الموسيقية المسجلة التى سيتم عزفها فى مصاحبة المقطوعات الموسيقية النهائية. كما أدرك كينج الموسيقا فى الأصوات اليومية مثل الضوضاء الصادرة من الحركة المرورية أو من تشوش المذياع أو - كما يقول أتباع التيار الدادى - من البيئة المباشرة، وقد أعاد تشكيلها على أنها "فنٌ". وكما أسدى كيدج نصيحة بأن "الطريقة الوحيدة لكتابة الموسيقا هى دراسة دو شامب، فأعماله تضم آلات موسيقية غريبة مثل زجاجات البيرة وأوانى الزرع" (وردت فى جولد بيرج ١٩٩٥: ١٢٤).

تحدث كيدج عن "الموسيقا غير المتعمدة"، وهو تعبير استخدمه ليوضح تأثير عامل المصادفة على تصنيف أية مؤثرات سمعية تحت مسمى "الموسيقا"، ومن أبرز النماذج لموسيقا كيدج غير المتعمدة مقطوعة ٣٣، ٤ والتى عُرضت لأول مرة عام ١٩٥٢ ، فى هذه المقطوعة حرك ديفد تيودور -عازف البيانو- بذراعيه في صمت، دون الضغط على مفاتيح البيانو، ثلاث مرات لمدة أربع دقائق وثلاث وثلاثون ثانية. وكان الهدف من تلك المقطوعة هو أن يعتاد المتفرجون على الضوضاء داخل القاعة – وهذا ما يشكل المقطوعة الموسيقية.

إن محاولة كيدج لتوظيف الأحداث اليومية والتفاعلات الواقعية فى هيئة عمل فني تتشابه مع أعمال كننجهام التى تستقى الحركات الراقصة من الإيماءات الموجودة بالواقع. فقد وظف كننجهام فى عرضه Symphonie Pour un home Seul والذى صمم لمهرجان الفنون الإبداعية بجامعة برانديز عام ١٩٥٢، الأساليب ذاتها التى يستخدمها كيدج فى موسيقاه. وفى هذا العمل الذي لجأ فيه كننجهام لخطوات مستقاة من الرقصات الشعبية وأخرى من تأليفه الخاص، استخدم كننجهام حركات غير راقصة. وقد فسر كننجهام ذلك بأنه محاولة لدمج الفن باللا فن:

> **فقد تراءى لى أن أدع الراقصين يؤدون الحركات المعتادة والمألوفة لهم . فإذا كانت تلك الحركات مقبولة فى مسرح الحياة اليومية، فلماذا لا تُؤدى على خشبة المسرح؟**

(وردت فى جولد بيرج ١٩٩٥: ١٢٤)

وهذا الاتجاه، من ناحية، يسَّر عمل كننجهام مع راقصين غير مدربين. ومن ناحية أخرى، فإن رفضه لتطبيق طرق التدريب المعهودة للكونسرفاتوار، فتح إمكانات جديدة للغة الرقص تعتمد على السير والوقوف والركض. وعلى الصعيد الفكرى، فقد ساعد أسلوب كننجهام على تفنيد تجربة العرض التقليدي التى فصلت بين الحركة وبين الحياة اليومية.

وفى عام ١٩٤٨ قام كيدج وكننجهام بزيارة كلية بلاك ماونتن، بأشيفل بنورث كارولينا- وهى مؤسسة تعليمية راديكالية تأسست عام ١٩٢٣- وهناك فكر كيدج في حدث كان له كبير الأثر فى تطوير عروض التيار الطليعي الحديث. ومن المعروف أن كلية بلاك ماونتن هى مثال حى للمجتمع الديمقراطى، فهى كلية مختلطة وبها يعيش ويعمل الطلاب وهيئة التدريس سويًا، ويعمل الطلاب على إتمام المهام والمسئوليات المكلفين بها داخل الكلية. والفنون جزء أساسى من ذلك الأسلوب التدريس التقدمى، والعروض الارتجالية دائمًا ما تظهر العلاقة بين الحياة الجماعية وبين الفن. وقدم كيدج - متأثرًا بكتاب "المسرح ومثيله" (The Theatre and its Double) لأنطونين آرتو- عرضًا بلا عنوان استلهم فكرته من وصف آرتو لفن الأحداث. كما كان للمناخ الديمقراطى المشترك بالبلاك ماونتن كبير الأثر فى ذلك العرض حيث جاء الناس باهتماماتهم الشخصية إلى العمل وبنيت الأحداث بطريق المصادفة معتمدة على وقت وقوع الأحداث الفعلية. أخذ كيدج فى قراءة نص حول علاقة زن بدهيزم بالموسيقا تخللتها عدة وقفات وتلا ذلك لحنًا موسيقيًا بالمذياع تزامن معه صوت لتسجيلات قديمة قدمها روشنبيرج على جرامافون يدوى، بينما عزف ديفيد تيودور على البيانو، ثم استمر تيودور

بعد ذلك فى نقل المياه من دلو إلى آخر ليتزامن هذا مع قراءة تشارلز أولسن ومارى كارولين ريتشاردز - أثناء اختلاطهما بالجمهور - للأبيات الشعرية. كما تم تثبيت لوحات زيتية بيضاء لروشنبيرج فى الأعلى وتوظيفها كأسقف معلقة ثم تم إسقاط الصور على تلك الأسقف ثم على الحوائط تدريجيًا.

وكان تركيز كيدج ينصب على الجمهور الذي عليه استقراء معان مما شاهدوه. فقد أدرك كيدج - متأثرًا بزن بدهيزم- أن " الفن لا ينبغي أن يختلف عن الحياة، فالفن هو فى حقيقة الأمر حدث منبثق من الحياة بكل ما فيها من أحداث ومصادفات وتنوع واضطراب ولحظات جمالية قصيرة" (وردت فى جولد برج ١٩٩٥ : ١٢٦) . وقدم عمل كيدج توضيحًا مهمًا للطرق التي جذبت بها جماليات المصادفة الانتباه إلى نشاط الجماهير ونحو تجربة صناعة الفن، مشيرًا إلى أن كل منهما عملية إبداعية متأصلة.

من المتفرجين إلي العارضين

شجع كيدج طلابه فى دوراته التدريبية للتأليف بمدرسة نيويورك للبحث الاجتماعى بنيويورك على استخدام عناصر مثل المصادفة والأحداث غير المتعمدة والمونتاج ووتفاعل المتفرجين خلال عروضهم التجريبية، ومن طلاب كيدج المميزين الآن كابرو، وهو فنان له كبير الأثر فى تطوير "فن الأحداث" وهو نوع جديد من أنواع العروض التى بلغت ذروتها فى الستينيات والسبعينيات. وقد تأثر الآن كابرو بأجواء كلية بلاك ماونتن التي ألهمته كيف يطور السمات التلقائية والتفاعلية للعمل فيما بعد. فكما هو الحال في الفن الدادى، لا توجد

أية أنماط تقليدية لفن الأحداث وأن الحدود غير الواضحة بين الفن والحياة أصبحت مرتبطة بالطبيعة التلقائية والارتجالية للا فن . وقد دافع كابرو بشدة عن هذا الاتجاه:

إن الخط الفاصل بين فن الحدث والحياة اليومية لابد وأن يظل مرنًا وربما غير محدد بقدر الإمكان، وبهذا الشكل ستصل العملية التبادلية بين الجوانب المفتعلة والجوانب الطبيعية إلى ذروة قوتها.

(كابرو ١٩٩٣: ٦٢)

ويطالب كابرو تحديدًا بضرورة تأليف قطع موسيقية غيرفنية وبتوظيف عارضين غير مدربين وذلك لمناهضة الأنماط الفنية المنمقة، ويقوم فن الحدث بالبحث في العلاقة بين المتفرج والعارض ويحاول الوصول إلى الحالة التي "لا توجد فيها أية حدود فاصلة بين المتفرج والمسرحية نفسها"، وبها يتحول المتفرجون إلى ممثلين مسرحيين. (كابرو ١٩٩٣: ١٧). فقد تم عرض فن أحداث التيار الطليعى الحديث كتجارب مشتركة والعنصر التفاعلى (بين المتفرج والعارض) وهو أساس تلك التجارب. وطور كابرو - معتمدًا على عمل الفيلسوف جون دووى - الفكرة بأن كلاً من "الفن لا ينفصل عن التجربة وأن الأحداث تحدث في لحظة اشتراك كل من المتفرج والعارض بتحديد معالم تقابل كليهما معا.

إن فكرة "فن الأحداث" - والذى وضعه ممارس محترف مثل كابرو- ساعد فى تشكيل الحدث الفنى. ويشير ليبل - واضع نظرية فن الأحداث الفرنسي- عند التفكير في خصائص ذلك المنهج إلى أن:

فن الأحداث يقوم على إقحام التجارب الفعلية مباشرة داخل سياق خيالى، فهو لا يسعى لمجرد تفسير الحياة، بل يتولد فور تطوره داخل الأحداث الواقعية. وهذا يوضح العلاقة الوطيدة بين الفعلى والتوهمى، بين الواقع والخيال.

(وردت فى ساندفورد ١٩٩٥: ٢٧١)

إن الرابط العميق بين الفعلي والمتوهم يقوم بوصل العالم الخيالى غير الواضح من حيث المكان المسرحي بالتفاعلات الحقيقية التى يولدها المشاركون. ويختلف هذا بالطبع عن الدراما التقليدية التي يكون فيها الحد الفاصل بين المتفرجين والعارضين واضحًا وصريحًا.

و من الجائز ألاّ يستطيع المشاركون فى فن الأحداث التمثيل بمهارتهم نفسها فى الحياة اليومية، إنهم قد استغلوا الحيز المكانى للعرض لإظهار أنماط أخرى للسلوك. كما أن مفهوم "المصداقية" يحتمل النقاش لأن الأماكن المصطنعة لفن الأحداث من الممكن أن تضلل المشتركين محدثة طرق تفاعلية مختلفة وغير مألوفة، بالإضافة إلى ذلك، أوضح العالم الاجتماعى الانثرولولوجيى فيكتور تيرنر أن الحدث المسرحي يقع في مساحة جانبية تتعلق بها التقاليد الاجتماعية العادية، وعلى الرغم من أن "فن الأحداث" ليس له بالضرورة اتجاه سياسى واضح، فإن اهتمامه المنصب على مجريات الحياة اليومية جعله يندرج ضمن التيارات المضادة حيث إنه يساعد المشاركين على إدراك الطرق المختلفة للوجود البشرى. ولكن فوستر لم يكن متحمسًا بالقدر الكافى تجاه الفاعلية السياسة لفن الأحداث، وأضاف قائلاً بأن فن الأحداث الخاص بالتيار الطليعي الحديث قد قلل من شان "الأنماط الغريبة" فبعد أن كان الهدف من وراءها الاعتراض

على الأنماط السامية أصبحت مجرد تحديثات أسلوبية. وقد أوضح كابرو عن عمد الفارق بين أعماله وبين الأعمال الدادية:

دائما ما يختلط اللا فن بنقيض الفن... فكان نقيض الفن- فى عصر داد وحتى العصر السابق له - مقتحمًا لعالم الفن بشدة وببراعة ليصطدم بالقيم المعهودة محدثًا ردود افعال فنية إيجابية و/ أو اخلاقية... الشئ الذى يفتقر اليه فن.

(كابرو ١٩٩٣: ٩٩)

و نظر كابرو للتجربة المشتركة لفن "الأحداث" كوسيلة قد يرتبط من خلالها فن الأحداث" بالجوانب الطبيعية التى تتعدى آفاق المجتمع"، ومن ثم تضفى على العمل الفنى جوًا من الغموض (كابرو ١٩٩٣: ١٥). ودائمًا ما ينعكس ذلك الاتصال بالجوانب "الطبيعية" في اختيار البيئة المناسبة للعرض. فعلى سبيل المثال، اختار كابرو لعرضه الفنى " Eat" لعام ١٩٦٤ كهوفًا بالبرونكس - وهو مكان موحش على حافة الغابة الحضرية بنيويورك - لتكون البيئة المناسبة للعرض.

كما أن عرضيه "ثمانية عشر فن حديثى فى ستة أجزاء" (١٩٥٩) و"النداء" (١٩٦٥) هما خير مثال لتوضيح الطرق التى يدفع بها فن الأحداث المشاركين لتأدية الأحداث المرغوب فيها. فقد دعا كابرو المتفرجين لحضور العرض قائلاً: " ستصبحون جزءًا من فن الأحداث، ولسوف تجربونه تلقائيًا" وبهذا نجد أن الاحساس بالعمل قد بدأ بالفعل قبل ظهور العمل الأساسى (جولد بيرج ١٩٩٥: ١٢٨). وبهذا الشكل، عمل فن الحدث على مسرحة المشاهدين وأصبحوا جزءًا

من العـرض المسـرحي يلاحظ كل منهم الآخـر داخل الحـدث الفني. ومن هذا المنطلق يصبح المشـاركون ذاتهم هم أداة العـرض. وفي عـام ١٩٦٥ تم تصـمـيم عرض "النداء" ليختص فقط بالعارضين، حيث ينطمس فيه وجود المتفرجين. وقد وصف ريتشارد شِشنر ثراء وأهمية مكان العرض الذي أختاره كابرو لأعماله الفنية الجاهزة الأخيرة، وأختار "النداء" كمثال لعمل تم عرضه بأحد أروقة مدينة نيـويورك. وطلب من الناس الانتظار فى زوايا الأروقـة من أجل المشـاركـة فى الحـدث وانضم مـشـاركون آخرون إلى العـرض الذي جـاب كل المدينة. فالخط العريض الذى ابتكره كابرو للجزء الأول من الحدث كان كالآتى:

لكل منهم:

تتوقف سيارة، ينادى شخصًا ما بإسمه، (الاسماء المختارة هى اسماء المشاركين الفعليين) يدخل شخص آخر العربة، وتنطلق.

وخلال الرحلة، يتم تغليف ذلك الشخص برقائق الألومنيوم. ثم تتوقف العربة أمام عداد خاص بانتظار السيارات، تترك هناك، حينما يظل الشخص المحاط برقائق الألومنيوم جالسًا فى المقعد الخلفى دون حركة.

ثم يدخل شخص آخر العربة ويقودها. وبعد أن تُزال رقائق الألومنيوم يتم إعادة تغليف هذا الرجل أو هذه المراة مرة أخرى بقطع قماش أو بحبسهم داخل كيس خاص للمغسولات. تتوقف العربة ويُلقى هذا الشخص فى موقف سيارات عام.

تنطلق العربة مسرعة وفى موقف السيارات، يدار محرك سيارة، يلتقط هذا الشخص من فوق أحد الأرصفة، ويجذب داخل السيارة لتتجه بعد ذلك نحو حجرة المعلومات بمحطة جراند سنترال. يسند ذلك الشخص على تلك الحجرة، وتنطلق السيارة مرة أخرى.

ينادى ذلك الشخص اسماءً ويسمع نداء الآخرين. ويستمرون فى النداء لبعض الوقت ثم يتحررون من قطع القماش التى تطوقهم ويغادرون المحطة.

يقوم هؤلاء الأشخاص بإجراء بعض المكالمات التليفونية، يتعالى صوت أجراس الهاتف، وأخيرًا يقوم شخص بالإجابة على الهاتف ويتساءل الطرف الآخر عن اسمٍ ما ويغلق الهاتف فى الحال.

(وردت فى ساند فورد ١٩٩٥: ١٩٥)

تلك كانت الخطوط العريضة للحدث، وهناك اجتماعات مختصرة للمشاركين ولكن لم يتحدد الشكل الأخير لفن الأحداث إلا مع وقوع الحدث نفسه يوم الأحد فى الواحد والعشرين من أغسطس لعام ١٩٦٥، فيعتمد تحديد الشكل النهائى للعمل- كما كان مخطط له -على المقابلات التى تتم عن طريق المصادفة. ومن ثم، على سبيل المثال، تعني صعوبة حركة المرور عدم وصول الثلاث سيارات معًا فى الوقت نفسه إلى محطة جراند سنترال. كما أن الأشخاص المشاركين لهم تأثير كبير فى المؤثرات الصوتية للعمل، فكل له طريقة خاصة وصوت خاص فى النداء على الآخر. وكما أوضح ميشيل كيربى فى دراسته عن التمثيل واللا تمثيل بان الأحاسيس المدركة خلال عرض كهذا ما هى إلا أحاسيس العارضين أنفسهم.

(وردت فى ساند فورد ١٩٩٥: ٣ – ١٥)

التأثيرات والأنماط التراثية

إن الابتعاد عن نظام الشكل الخيالى والحدود غير الواضحة بين الفن والحياة تفتح بالتأكيد الآفاق لموضوعات أخلاقية عدة، وخاصة حول العلاقة بين الممثل والمتفرج. وبغير التفاعل مع العرض الحقيقى بدلاً من مشاهدة الحدث الفنى من

خارج الحدود الآمنة للحائط الرابع يغير من إحساس المتفرج بالعمل حيث يجعل المتفرج سريع التأثر، وعلى الرغم من أن ذلك العمل يعلن أن الهدف الأساسى له هو الانصهار مع الحياة اليومية وإذابة الحدود بينه وبين الفن، فمن الممكن اعتبار هذا الفن صورة أخرى مماثلة للفن من أجل الفن بدلاً من كونه فنًا يهتم بتقديم تجربة الغرض منها تنوير المتفرج. ويوضح بوجيولى أن التجربة الفنية للتيار الطليعى يكمن بداخلها قيم أخلاقية سامية تبعد كل البعد عن حياة العامة اليومية. وأظهر أن "التيار الطليعى هو بالطبيعة تيار ارستقراطي وانعزالي، ويفضل الانعزال فى الأبراج العاجية والارتباط بذوى الخبرة" (بوجيولى ١٩٦٨ : ٣٩). على هذا الأساس ، فإن الأعمال المقدمة فى هذا الفصل هى فى حقيقة الأمر أعمال قد توجه لمتفرج ذو دراية ومعرفة بمفردات ثقافية وفنية معينة.

و يدخل العمل التجريبى بالتأكيد فى حوار مع أعمال معاصري أصحاب التجارب وأعمال السابقين لهم. وعلى الرغم من أن هذا الفصل قد تتبع التحديثات منذ التيار الطليعي الأول حتى التيار الطليعي الحديث، فمن المهم التأكيد على أن المحاكاة – مع كل التغيرات الجوهرية التى طرأت عليها- لم تكن عملية تطورية صريحة بل جاءت كرد فعل للأحداث التي تأثرت بما جاء من قبل.

إن تأثير التيار الدادى وفن الأحداث الطليعي الجديد على العروض المعاصرة الابتكارية هو تأثير فكرى وآخر شكلى. فقد أهتم الممارسون المجددون بطرق فهم واستيعاب الفن، ومهدوا أيضًا الطريق للبحوث الإبداعية التى تبحث فى كيفية وضع ممارسات الحياة اليومية العادية فى قالب فنى. ومن خلال عملية صناعة الفن المحاكى للحياة والتى أشار إليها كابرو فى الاستشهاد الذى استهللنا به هذا

الفصل، أدرك أصحاب هذه التجارب السمات الأدائية للموقع، والفراغ المكانى والمكان. فإن تلك التجارب التى تم عَرضها فى الأماكن اليومية العادية لم تؤثر فقط على الجانب الجمالى للعروض الابتكارية، بل أوضحت أيضا أهمية تفاعل المتفرج ومشاركته في عملية العرض.

الفصل الثالث
العارض المبدع

تعتمد عملية الاستنباط على إبداع العارضين. وقد إختبر أصحاب التجارب على مدار القرن العشرين أساليب عدة للعمل عكست وتحدت آراء ثقافية وذهنية معاصرة عن الذاتية والعرض المسرحي. وكان مفهوم العارض المبدع - كما يوضح فيليب أوسلاندر - مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا "بمفهوم الذات المثير للجدل" والذى ترسخ فى مخيلة العامة فى بداية القرن العشرين ثم تم تنقيحه فيما بعد (أوسلاندر ١٩٩٧ : ٢٩)، ويقوم هذا الفصل باكتشاف الطرق التى جعلت العارض جزءًا مهمًا من العمل الابتكارى.

ويعود فضل التأكيد على وجود الممثل في العرض المسرحي وعلى توفر بعض المفاهيم مثل المصداقية والأمانة والأصالة والتي أصبحت الآن من الصفات المألوفة للعرض الجيد، إلى دراسات علم النفس التى شكلت جزءًا مهمًا من مخيلة الناس فى بداية القرن العشرين وكان المخرج الروسى ستانيسلافسك من أوائل الذين اعترفوا بهذا الفضل وظهرت أعماله فى نهاية القرن التاسع عشر، وأشار لعالم النفس الفرنسى تيودول ريبوت فى تطويره لطريقة البروفات. كما أدرك فيليب أوسلاندر فى دراسته عن فن التمثيل بأنه على الرغم من أن أصحاب تجارب القرن العشرين قد نظّروا للعلاقة بين الذاتية والإبداع والعرض المسرحي بطرق مختلفة، أكد أصحاب تجارب مختلفة مثل برخت وجروتسكى وآرتو على أهمية ظهور "ذات" الممثلين فى صناعة العرض (أوسلاندر ١٩٩٧: ٣٨). وفى مجالات الرقص، أكتشف أصحاب تجارب مثل مارى ويجمان ومارثا جراهام ودوريث هامفرى ومؤيدون آخرون مثل آنا هالبرن، استخدام "الذات" فى العرض الفنى. وأظهرت طريقة العمل هذه لغة جديدة خاصة بتدريب العارض،

وكما أوضحنا فى الفصل السابق، مع ظهور ألفاظ جديدة كالثقة والإخلاص والمصداقية وسرعة البديهة، أصبح وجود التفسيرات النفسية جوهريًا أثناء البروفات. وتم تنظير مفهوم "الذاتية" بأشكال مختلفة ومعقدة فى الوقت نفسه. سيقوم هذا الفصل باكتشاف الطرق المختلفة للعروض الفنية التى تأثرت بشدة بمفهوم الذاتية الذى عمل على طمس سيكولوجية الممثل والراقص خلال عملية صناعة العرض.

العارض الطبيعى : الإبداع ومعرفة الذات

كان لنظريات "الذاتية" و"الإبداع" تأثيرًا ملهما على تطور فكرة العارض المبدع، فتلك النظريات أضافت نظرة جديدة للعالم الداخلى للفرد، وقد أنصب اهتمام العروض الفنية بشكل متزايد على اكتشاف الذات والتعبير عن الذات عندما أصبحت أعمال المفكرين السيكولوجيين مثل فرويد ويونغ متاحة، وكان لأصحاب التجارب الذين يعملون وفقا للأساليب التقليدية المتعددة للتيار الطليعي نظرة أفلاطونية تجاه ذلك الدافع الإبداعى، فوجدوا أن التحرر من الكبت والقمع هو تحرر داخلى كنوع من أنواع السعادة السيكولوچية، فهو ليس بالتحرر الخارجى حيث الظروف الاجتماعية والمادية التي تكبل الأفراد، وشارك أتباع الحركة الدادية بباريس أتباع المذهب السيريالى آراءهم الخاصة بتحرير الخيال واللاوعى من خلال تجربة إبداعية تلقائية مؤثرة على المستوى الاجتماعى والمستوى الشخصى تعمل على تحرير الفرد. وتأسيسًا على مبدأ أن الأشخاص الصالحين دائمًا ما يبنون مجتمعات صالحة، فإن التخلص من الأطر الاجتماعية

يساعد الأشخاص على إدراك الأسباب الحقيقية لقمعهم، وأوضح مثال على ذلك يمكن أن نراه فى الرقصات الطبيعية لإيسادورا دونكان فى بداية القرن العشرين.

إن إعلاء شأن العارض المبدع كان بمثابة رد فعل مباشر تجاه مزاج العصر، فقد أصبحت القيم التقليدية المرتبطة بالديانة المسيحية وبالتيارات الوطنية موادًا للفحص والتدقيق على النطاق الراديكالى من قبل الفنانين والمفكرين الخائفين من بشاعة حرب الخنادق أثناء الحرب العالمية الأولى. وإذا كان التمسك بالواجب والشرف قد أدى إلى تلك المذابح الجماعية، فإن الإيمان بغرائز الفرد الذاتية يبشر ببدائل أكثر إشراقًا وتفاؤلاً بدلاً من إتباع الأدوار البطولية للعظماء . سواء كانت تلك الأدوار البطولية في الفنون أو في اي قطاع آخر من المجتمع . وأوضح البيان الرسمى الدادى لتزارا عام ١٩١٨ الدمار الشامل الذى تسببت فيه الحرب العالمية الأولى، وعمل تزارا على ربط فكرة الخلاص بالقدرة على التحرر من خلال اعتماد الشخص على ذاته ومن خلال الحرية الإبداعية لا من خلال الديانة المسيحية:

المبدأ: حُب الجار هو درب من دروب النفاق. المعرفة بالنفس مبدأ أفلاطوني ولكنه أكثر قبولاً لما يحتويه من براعة. لا مجال للشفقة. فلا زلنا نستبقى الأمل فى وجود نفس بشرية مطهرة بعد أحداث المذبحة... فقد فُطر دادا على حب الاستقلالية والتشكيك فى الوحدة. فأولئك الذين ينتهجون نهجنا نفسه قد احتفظوا بحريتهم.

(وردت فى هاريسون وورد ١٩٩٥: ٢٤٩– ٢٥٠)

وعلى الرغم من أن استراتيجيات تزارا الفنية كانت تختص بالمذهب الدادى، كان إيمانه الشديد بالقوى التحريرية للإبداع الفنى والتجربة الفنية غير مقصور على المذهب الدادى. فقد أوضح ريموند ويليامز أن التركيز على مفهوم المصداقية الذاتية (أن تكون "صادقًا" مع نفسك) وحرية الاختيار فى بداية العصر الحديث وضع حجر الأساس للثقافة المعاصرة الخاصة بمفهوم الذاتية فى الغرب (ويليامز ١٩٩٢: ٨٦ – ٨٨). أما فى مجال المسرح، فقد ساعدت تلك الطريقة فى التفكير حول مفهوم الذاتية فى جعل العارض يؤثر ويتأثر بالعملية الإبداعية.

وفى هذا السياق، انتقلت فكرة تحرير العملية الإبداعية للفرد إلى الجانب العملى من صناعة المسرح من خلال تطبيق الألعاب والأنشطة المازحة الأخرى وأسلوب الارتجال داخل عملية الابتكار وأثناء البروفات. وجعل الاهتمام بالمجال الجديد لعلم النفس التطويرى فكرة تطبيق الأنشطة المازحة فى العروض الفنية نشاطًا طبيعيًا، فهو يساعد الممثلين على استعادة براءاتهم الطفولية التى قد انطمست تحت وطأة عملية التهيأة الاجتماعية للبالغين. وتم تعميم تلقائية العروض المازحة بوضوح على أساس انها طريقة مؤثرة أطلقت العنان للعارضين للتعبير عما يدور فى اللا وعى ولإظهار إبداعاتهم الفطرية والبسيطة. وخير مثال لطريقة التفكير هذه التي تتعلق بمحاولة الربط بين عروض الأطفال والإبداع الفنى هو العمل الفنى للمخرج الفرنسى جاكوس كوبو التى ظهرت أعماله فى العشرينيات:

اثناء المسرحية التي يحاكى بها الأطفال- وهم نوعًا ما مدركين - كل الأنشطة والأحاسيس البشرية. وبالنسبة لهم هى طريقة طبيعية نحو التعبير الفنى، اما بالنسبة لنا فهى عروض حية لردود افعال بالغة المصداقية الفنية.

(كوبو، وردت فى ردلن ٢٠٠٠ : ٥٥)

وقد أصبح مفهوم الذاتية الفردية مقبولا خاصة بعد هذا الولع الشديد بفكرة التعبير عن الذات فى العصر الحديث فهذا لا يفترض فقط ان الذات تتمتع بطبيعة فطرية وجوهرية وغير مكتسبة، بل هو قائم أيضًا على فكرة إمكانية توحد العقل مع الجسد من خلال عمق وقوة المعرفة بالذات التى يتم اكتسابها من خلال التجربة الفنية، ويرتبط ذلك بمفهومى المصداقية والأصالة، فالمسرحية المبدعة تمكن العارضين من معرفة "أنفسهم" بشكل كبير.

وأكد على طبيعة الأداء عالمتا الانثرولولوجيا جوهان هويذينجا وكارولين ليوذوس اللتان قدمتا أعمالهما نظرية خاصة بوظيفة الأداء في السلوك الإنساني والمؤسسات الثقافية وتطور الحيوان. وفى دراسته: Homo Ludens; A study of the Play Element in Culture لعام ١٩٣٨ قدم هويذينجا تفسيرًا للعروض الأدائية عند الحيوانات البدائية وأوضح بأنها أحد الطقوس الفنية، كما أكد ليوذوس (١٩٦٩) على أن تلك الأنشطة الأدائية لتلك المخلوقات مستقاة من ملاحظاتهم المحاكية للحياة. وكان للنظريات التطورية للعرض الأدائي والتى دائمًا ما تعتمد على التحليلات السيكولوجية والانثروبولوچي تأثيرًا مهمًا راسخًا على صناع المسرح ومُنظّري العروض الفنية. وقد راقت الأشكال المختلفة لتلك العروض الأدائية - الخيالية والنفسية والتصويرية والجسدية - للمبتكرين حيث إنها تؤكد الطريقة التوليدية وأسلوب الارتجال بدلاً من التحليل النصي والتقنية.

وأثبت الاهتمام بطرق العروض الأدائية أهميتها ونفعها ليس فقط للأشخاص بل للمجتمع ككل، وساعدت ورش عمل الدراما الأدائية كل من الممثلين والراقصين على الاقتراب من الجوانب الفطرية لديهم فأصبحوا غير مثقلين بإحساس الغربة والعزلة الذى يفرضه المجتمع.

العارض المقدس

من أكثر الأشخاص تأثيرًا فى ظهور العارض المبدع هو جرزى جروتسكى وهو مخرج بولندى بدأ احترافه عام ١٩٥٩ وحتى وفاته فى ١٩٩٩, وعلى الرغم من أن أعماله قد مَّرت بأطوار متباينة، فهي أسهمت فى تقديم صور محددة المعالم للتكامل بين الفن والحياة من خلال برنامج التدريب السايكوفيزيائى الذى طوره من أجل – ومن خلال – الممثلين. ولقد طلب جروتسكى – متأثرًا بطرق وأساليب مخرجى المسرح الروسيين – ستلانيسلافسكى ومايرهولد – من الممثلين الحضور لمسرح المختبر الخاص به ليخوضوا تجربة اكتشاف الذات وتدريبات جسدية من أجل إشعال طاقاتهم الإبداعية. ولم يكن جرو تووسكى على الرغم من ذلك مهتمًا بمحاكاة الحياة اليومية، إنما انصب توجهه المنظم فى تدريب الممثل على الكشف التلقائى عن الحقائق الروحية العليا.

فالتمثيل بالنسبة لجروتسكى هو فعل من أفعال التضحية بالنفس، هو حالة للوجود اسماها "بالقدسية العلمانية" وفى كتابه "نحو مسرح فقير" (Towards a Poor Theatre) عمل على شرح العلاقة بين الجوانب النفسية والجوانب المسرحية، وبين الممثل وبين المتفرج:

انا اتحدث عن القدسية شأنى شأن المتشكك بالدين، فأنا اعنى "القدسية العلمانية". فإذا استطاع الممثل من خلال دخوله فى تحدٍ علنى للآخرين ومن خلال تضحيته العنيفة والمفرطة أن يكشف عن نفسه ويزيل قناع الحياة اليومية الذى يختفى وراءه، فإنه بذلك يساعد المتفرج على ان يخوض تجربة مشابهه لاختراق الذات. فإن لم يستطع الممثل أن يكشف عن جسده، بل يبيده ويفنيه ويحرقه، ويحرره من مقاومته لكل دافع نفسى، فهو فى حقيقة الأمر، لا يبيع جسده، بل يضحى به.

(جروتسكى ١٩٧٥: ٣٤)

استطاع جروتسكى باستخدامه للغة الروحية في وصف تجربته الجمالية أن يوضح مدى إلتزامه بمعرفة الذات كوسيلة للوصول إلى نفس صالحة، فمن خلال "نزعة لقناع الحياة" يساعد المسرح كل فرد على أن "يتصارع مع حقيقته" (جروتسكى ١٩٧٥: ٢١). ولهذا كانت القدسية العلمانية للممثل هى الوسيط الروحى الذي يمكن من خلاله إدراك الحقائق الداخلية لكل من الفرد والحالة الإنسانية.

وعلى الرغم من أن تدريب جروتسكى للممثل قائم أساسًا على الاستبطان، فإن عمله ُصمم لإلقاء الضوء على المواجهة بين الممثل المبدع والمتفرج لحظة حدوث العرض. وأكد جروتسكى - متأثرًا برؤية آرتو للمسرح الشعرى الذى يتجاوز "المنطق الاستطرادى وعلم النفس" - على عملية التحول الشخصى خلال هذا التبادل الفنى بين الممثل والمتفرج. فولع جروتسكى بالاسطورى وكل ما هو روحى جعله يركز اهتمامه على العروض الشبيهة بالمسرح والعروض الشعائرية كوسيلة لإشراك كل من يقاسم فى العمل الفنى فى القوى المداوية للنشاط

السيكوفيزيائى. وأضاف ريتشارد شِشنر – متمسكًا بمبادئه عن فضائل الذاتية "الفطرية" – إن تلك الأحداث الشبيهة بالمسرح كثيرًا ما تعرض فى أماكن ريفية حيث يستطيع المشاركون الشعور بنقاء وسلامة الطبيعة، بدلاً من زيف الأنماط الاجتماعية المتكلفة والمصطنعة (شِشنر ١٩٨٨: ٢١١). وكل شخص أراد أن يشترك فى عملية اكتشاف الذات وجد ترحابًا شديدًا. وفى أوج شهرتهم فى بداية السبعينيات، تكالب آلاف الأشخاص للاشتراك فى الأنشطة الجماعية مثل الرقصات الشعائرية والحركات التلقائية والإنشاد التي صممت لإطلاق الطاقة الإبداعية لدى المشاركين، ويوجد أيضًا هذا النموذج من العرض التفاعلي فى ورش عمل راقصى سان فرانسيسكو التى أسسها آنا ولورنس هالبرن، ولكن في هذا السياق كان الدافع سياسيًا صريحًا لأن أهداف هالبرن السياسية فى الستينيات أظهرت أهمية التعاون والقيام بحركات للمطالبة بالحقوق المدنية وذلك من خلال التركيز على تجربة فنية متعددة الأجناس.

تم استيعاب رؤية جروتسكى للممثل المبدع لتمارس فيما بعد فى العرض المستنبط. وشبه شِشنر تأثير أعمال جروتسكى بـ "الصخرة التى سقطت فى بركة مياه لتتسبب فى وجود أمواج دائرية تتسع أقطارها باستمرار" (١٧: ١٩٩٧)*. وقد أدى ولع جروتسكى بمسرح آرتو الشعرى غير الأدبي واتجاهه الكلى للإبداع خلال عملية تدريب الممثل إلى انصراف كثير من أصحاب التجارب عن النص الدرامى مفضلين فى ذلك تجارب العروض الأكثر تلقائية وارتجالية.

* ورد هذا النص بـ "Exoduction in R. Schechner and L. Wolford (eds) The Grotowski Source book",London and New york ; Routledge. انظر المراجع بالخلف.

ولقد ذكر ششنر تأثير جروتسكى على أعمال بعض أصحاب التجارب مثل اوجينيو باربا ونيكولاس نونز وجوزيف تشيكن وبيتر بروك وبعض الفرق مثل Gardzienice و The Wooster Group وفرقته الخاصة Performance Group .فكل من هؤلاء عملوا على إعادة تقييم الأبعاد الروحية لتدريبات جروتسكى السيكوفيزيائية بطرق مختلفة. اعتمدت التجربة الحديثة التى تم تطويرها فى الأساس على رؤية جروتسكى الراديكالية للعارض المبدع.

العروض المشتركة والممثلون المتحررون

طرحت أعمال جروتسكى عدة تساؤلات عن أهمية الاشتراك وعن دور المخرج فى العرض المستنبط. ولكن ، إذا كان لنظام البروفات الذى وضعه جروتسكى التأثير الواضح فى إعلاء شأن الممثل المبدع، فإن بصماته التى تركها لتعزيز الجانب الاشتراكى فى العرض الجماعي ليست بالوضوح نفسه. فقد وصف الممثل ذبجنيو سينكانتس عمله مع جروتسكى فى مُسرح المختبر فى الستينيات فقال:

كل الأعمال القيمة التى انجزت لم تكن صنيع جروتسكى وحده، لكنها كانت نتاجًا مشتركًا لنا جميعا.

(ذبجنيو سينكاتتس، وردت فى كيوميجا ١٩٨٥: ٥١)

وعلى النقيض من ذلك، يتحدى وصف الممثل ستانيسلو سكرسكى للعملية الابتكارية المفهوم الخاطئ بأنها نتاج قسمة مشتركة:

امسك جروتسكى بزمام التقدم فى البحث المشترك. فساعد فى تطور "الدراسات" محترما رغبتنا فى المخاطرة ، وينتقى الدراسات بنفسه، وكثيرًا ما يكون هو نفسه مصدر الإلهام... ويجب الإشارة إلى إن كثيرًا من الدراسات كانت ارتجالية بالطبيعة... فمن "الدراسات" التى قدمناها لجروتسكى، وتلك التى ابدعها معنا منذ البداية استطاع أن يخلق تراكيبًا جديدة. أما عن تلك الأجزاء التى لم تعتمد على نص بل وكانت تحتاج نصوصًا ، وطرح جروتسكى عدة اقتراحات بشأنها بالاشتراك معنا.

(كيوميجا ١٩٨٥: ٨٩ - ٩٠)

وعلى الرغم من إصرار جروتسكى بأن طرقه قد عززت من عملية الاشتراك، إلا أن ريتشارد ششنر قد أوضح أن مجموعة العمل لجروتسكى لم تستطع إبداع أية عروض أصلية أخرى بعد ترك جروتسكى لها فى السبعينات.

(ششنر ١٩٩٧: ١١٦ - ١١٧)*

وقد شارك جروتسكى فى رؤيته الخاصة بأن الحرية من القمع الاجتماعى هى حرية داخلية توجد بالداخل فى نفس الممثل كل من جوليان بك وجوديث مالينا مؤسسى المسرح الحي بنيويورك عام ١٩٥١ . وطور كل من بك ومالينا نظرية شعرية للعرض الفنية تفترض بأن تحطيم الحواجز بين العقل والغريزة يعمل بالتالى على إذابة الحواجز بين الفن والحياة، وانجذب بك لتشبيه آرتو للمسرح فى كونه وباء . كما قال آرتو " يستثير هدوءنا الحسى ولكنه يطلق العنان للعقل الباطن المكبوت ويسوقنا لنوع من الثورات المحتمل حدوثها" (وردت فى بك

* ورد هذا النص بـ "Introduction to Theatre of Productions", in R.Schechner and L.Wolford (eds) The Grotowski Source book , London , New York : Routledge. انظر المراجع بالخلف.

١٩٨٦ : ١٩) . وتهدف عمليات الاشتراك التى عملت الفرقة على تطويرها إلى تحرير العقل الباطن المكبوت لدى المشاركين وبالتالى تطور الإبداع الفردى.

ويشترك نوع المسرح الذي يقدمه جروتسكى ومسرح الأحداث لكابرو مع المسرح الحي في التأكيد على رغبتهم في التحرر الذاتي من خلال دعوة أفراد الجمهور للمشاركة فى أحداث العرض. وفى عام ١٩٦٤ توصل المسرح الحي إلى فكرة "المسرح الحر" حيث "يتذوق كل من العارضين وعامة الشعب مذاق الحرية" من خلال إطلاق العنان لارتجالاتهم (بك ١٩٨٦ : ٨٣). وقد تحقق هذا الاتجاه من خلال أولى المقطوعات الابتكارية المشتركة بمسرح الحياة تحت عنوان "مقطوعات غامضة وأصغر حجمًا" (Mysteries and Smaller Pieces) والتى تم تطويرها خلال عرضها فى باريس عام , ١٩٦٤ وقد تكوَّن هذا العرض بشكل واسع من سلسلة من التدريبات المصممة لإطلاق العنان لإبداع الممثل والذى وصفها جوديث مالينا "بالتمثيل اللا تخيلى" (وردت فى تايتل ١٩٩٧: ٢٠٠) . أما آخر جزء من هذا العرض فكان عبارة عن إجابة مباشرة لعمل آرتو "المسرح والوباء" (The Theatre and the Plague)، وكان هذا هو الجزء الوحيد الذى استخدم فيه الممثلون الخدع المسرحية. ولقد وصف بك الإبداع المشترك في هذا العمل على نحو يدعم فكرته بان الإبداع وثيق الصلة بالتجربة الروحية:

تتجالس مجموعة من الأفراد سويًا. يتغيب وجود الروائى الذى يمكن الاعتماد عليه فى نزع الدوافع الإبداعية. فهى عملية تدمير للتركيب العلوى للعقل، تتكشف بعدها الحقيقة. ونجلس لعدة شهور نتحادث، ننهمك فى فعل أشياء، نتخلص من أشياء أخرى، نخلق جوًا خالصًا لا يؤثر فيه كل منا على الآخر فحسب بل كلٌ يجد الحرية لقول ما يشتهيه او ما تشتهيه. غابة كبيرة من

المستنقعات، منظر طبيعى للأفكار والمفاهيم، أرواح، أصوات، حركات، نظريات، أوراق من الأشعار، توحش، قفز، وتجول. ثم تبدأ فى التجميع والترتيب... وفى النهاية لا يعرف أحد عما هو مسئول عنه، حيث تنجرف الأنا الفردية لكل منهم نحو الظلام وحينئذ يشعر كل فرد برضاء نفسى أعظم وأسمى من شعوره بالرضا فى كونه وحيداً.

(بك ١٩٨٦: ٨٥)

وبالتالى فإن عملية الاشتراك قد تولدت بشكل عشوائى بين الأفراد بدلاً من كونها عرضًا جماعيًا مسبق الإعداد. وقد تم تشجيع المتفرجين على الاشتراك فى التجربة الأدائية عن طريق اشتراكهم فى التدريبات الدرامية أو بانضمامهم إلى تلال الأجساد التى خلفها الوباء.

وربما كان عرض "الفردوس الآن"(Paradise Now) الذى اشترك فيه المتفرجون وهو من إنتاج المسرح الحي، من اكثر الامثلة لرداءة السمعة، وقد تم عرضه للمرة الأولى عام ١٩٦٨، ويجسد هذا العرض فكرة بك أن الكبت الجنسى هو السبب المباشر للقهر الاجتماعى، وأن الحرية الإبداعية لا تتوافر إلا عند أولئك المتحررين جنسيًا، ولقد أوضح تايتل كيف تم تشجيع المتفرجين على "الحديث عن المحرمات الجنسية، وتشجيعهم على خلع ملابسهم، وعلى الانضمام "لركام الأجساد" المتكدسة وهو حشد من الممثلين والمتفرجين العراة على خشبة المسرح يتحسس كل منهم الآخر" (تايتل ١٩٩٧ : ٢٢٨).فهذه الطريقة المصممة لتحرير الطاقة الإبداعية التلقائية والتى يجدها بك ضرورية لتحرير الفرد والمجتمع، وضعت المسرح الحي فى صراع مع السلطات المدنية.

وعلى الرغم من دعوة المتفرجين للاشتراك فى عروض المسرح الحي، تقوم عملية المشاركة فى الأساس على قوى الممثل المبدع التي إتسمت بالفردية بشكل كبير، فالهدف وراء ذلك هو تحسين الحرية السيكولوجية الداخلية، فهو بالتالى ليس مجرد عرض جماعي. ومن أوائل أصحاب التجارب بأمريكا الجنوبية في حقبة التيار الطليعي الحديث جوزيف تشيكن الذي عمل على تطوير إتجاه أكثر تنظيمًا ووضوحًا من عملية الاشتراك. وكان لتجربة تشيكن كممثل فى المسرح الحي عظيم التأثير على عمله فى "المسرح المفتوح" الذى أسسه عام ١٩٦٣ ، ومع بك ومالينا تعرف تشيكن على أفكار كثيرة حول الممثل المبدع كان لها تأثير كبير على عمله الأخير. فقد وضحت أهداف "المسرح المفتوح" فى مدونة برنامج العروض الافتتاحية:

١-خلق جو مناسب يراعي به الممثلون احاسيس بعضهم البعض اثناء ادائهم معًا، الأمر الذى يتطلبه العمل الجماعى. ٢-اكتشاف القوى الخاصة التى يمتلكها فقط المسرح المباشر. ٣-التركيز على المسرح التجريدي والتوهمى (كنقيض لمسرح الدوافع السلوكية أو السيكولوجية). ٤-اكتشاف الطرق التى يستطيع الفنان من خلالها أن يجد تعبيره الخاص دون أن تكون المادة هى الدافع الرئيسى.

(وردت فى هولتون ٢٠٠٠: ١٦٣)

و هذه الأفكار جزء لا يتجزأ من مبادئ تشيكن : التركيز على إبداع ذات الممثل وإنشاء عمل جماعي وواكتشاف موضوعات مجرده. فإن مفهوم "تواجد" الممثل أصبح طابعًا مميزًا للفن المسرحى عند تشيكن، وجاءته الفكرة فى كتابه "حضور الممثل" (The Presence of the Actor) والذى تم نشره للمرة الأولى عام ١٩٧٢ .

يسجل "حضور الممثل" (The Presence of the Actor) كل أفكار وتجارب وصراعات تشيكن مع "المسرح المفتوح" وأعلى هذا العمل من شأن عنصر الاشتراك بين الممثلين فوضعه فى قلب العملية الابداعية، ثم ولدت الفرقة المادة الفنية معا عن طريق الارتجال والذى تم بعد ذلك إعادة صياغتها وكتابتها بواسطة المؤلف المسرحى أو الكاتب المسرحى. وتختلف دوافع تشيكن للعملية الاشتراكية بعض الشئ عن تلقائية المسرح الحي فى الفترة نفسها. فقد انتقد تشيكن التجارب التى تعتمد فقط على عامل التكيف النفسي الذى تلى نظريات فرويد. وقد علق تشيكن أسفًا:

إذا مكثنا جميعا فى ظل مشاكلنا، وإذا ما حددنا علاقتنا بأنفسنا كلية على أساس هذه المشاكل، ونبتهج إذا ما وجدنا مخرجا قمعيا لها ، فمكسبنا ليس بالكثير.... والأقل وضوحًا هو الطريقة التى تسيطر بها مسلمات المجتمع علينا.

(تشكين ١٩٧٢: ٨٣)

و دفع اهتمام تشيكن الكبير بموضوع التكيف الاجتماعى إلى دراستة لأعمال برخت ،وفى اعتقاد تشيكن الشخصى أنه قد تم إساءة فهم أفكار برخت الخاصة "بالاغتراب" (Verfremdungseffekt) من قبل أصحاب تجارب مسارح أمريكا الشمالية آنذاك، حيث تجاهلت تفسيراتهم الخاطئة عنصر الإشباع العاطفى. وعلى النقيض، أدرك تشيكن أن عارضى مسرح برخت ينتابهم شعور بالولاء العاطفى تجاه المسرحية ككل. وعكست نظريات تشيكن عن العرض الجماعي التأثيرات المزدوجة لاتجاه برخت التحليلي للعرض الجماعي، كما عكست

نظريات فردية أخرى عن الذاتية والإبداع مستقاة من جورتسكى والمسرح الحي. وبشكل آخر، استطاع تشيكن أن يكتشف كل من "العالم الداخلى" للممثل ذى الطابع الشعائرى، عالم تضغى عليه أفكار ونظريات آرتو، و"العالم الخارجى" للمجتمع والذى تأثر بنظريات برخت (باسولى ١٩٧٠: ١٠٥). وقد وصف تشيكن العمل الجماعى بأنه "عملية للاشتراك" تم تطويرها عن طريق تعضيد الممثلين لبعضهم الآخر، لا عن طريق التنافس، كما يتم تطويرها أيضًا من خلال القدرة الفنية لتوليد ديناميكية مشتركة وإيقاع منتظم بين الممثلين أثناء العرض. ولكن من الناحية التطبيقية، يصعب تحقيق هذه القدرة الذهنية والجسدية.

و فيما يتعلق بعرضهن عارضى مسرح برخت ينتابهم شعور "الأفعى" (The Serpent) لعام ١٩٧٨، فكر تشيكن مليًا في الصعوبة البالغة التى يمكن مواجهتها أثناء بناء العمل الجماعى لممثلين مبدعين، حيث واجه هذا العرض الكثير من العقبات أثناء البروفات، وقام جروتسكى بزيارة فرقة تشيكن الفنية عام ١٩٦٧، ويمكن رؤية العنف الجسدى الناتج عن تلك الزيارة فى عرض "الأفعى"، غير أن العرض احتوى أيضًا على عناصر مستقاة من طريقة تشيكن الخاصة، فكانت المناقشات والحوارات الارتجالية هى أساس للعملية الابتكارية، وفي بعض الأحيان إنبثق العرض من قصص سفر التكوين بالإنجيل وفى أحيان أخرى كان اهتمام العرض ينصب على الجوانب الخاصة لاكتشاف الذات والتى وصفها تشيكن بأنها عملية إسقاط، نسقط بها أنفسنا فى هيئة "أفكار وتساؤلات" (باسولى ١٩٧٠: ١١٦). وكان "الرمز" هو أحد الاستراتيجيات المستخدمة فى العملية المشتركة لبناء القصة.و بهذه الاستراتيجية يستخدم الممثلون بعض

الكلمات والأصوات والحركات للاتصال ببعضهم البعض، وخلال ذلك الفعل المشترك تتكشف للممثلين بعض اللحظات المستخدمة كرموز للقصة ككل. وحينما يتولد الرمز، يبدأ الممثل فى "الاسترسال" وهو تعبير مأخوذ عن الارتجال بموسيقا الجاز. وخلال عملية الاسترسال يبدأ ممثل واحد فى سرد "دراسة مطولة" من خلال التلاعب بكلمات وصوت أو حركة الرمز متبعًا إيقاعات محددة، وهو بذلك يحول الدلائل الرمزية لحركات مرئية أو أصوات نقية (تشيكن ١٩٧٢: ١١٦). وفى عرض "الأفعى" (The Serpent) تم نقل ذلك التدريب - كما علق كريستوفر إنز موضحًا - إلى العرض نفسه حيث استخدمت بعض الأحداث المبهمة ذات الدلالات الرمزية للتعبير عن الصور السلبية للمجتمع المعاصر وذلك من خلال قصة سقوط الإنسان في الإنجيل (إنز b ١٩٩٣- ١٧٨)* واتبعت بنية العرض الأسلوب البرختى فى ستة قصص مترابطة تعكس انحطاط البشرية، في حين أظهرت المشاهد التحررية الخلاص من الكبت السيكولوجى والجنسى ، وقد قامت هذه المشاهد على التفاعل التلقائى مع المشاهدين.

لفتت عملية خلق "الأفعى" الانتباه لصعوبة إبداع القطع المستنبطة ككل. فقد بدأت بروفات "الأفعى" باشترك تشيكن مع عدد من الكتاب، وبعد أن تغيب كلود فان إيتالى خلال الثلاثة شهور الأولى لورش العمل، تولى أخيرًا عملية كتابة النص. وعلى الرغم من كونه أبدى تحفظًا على المادة القائمة على المشاركة، إلا أنه كان هناك شعور سائد بأن "العمل الجماعى للفرقة بأكملها قد ظهر فى وقت الافتتاح كعمل خاص بفان إيتالى"(باسولى ١٩٧٠: ١٢١).

* ورد هذا النص بـ Avant Grade Theatre 1892-1992, London: Routledge أنظر المراجع بالخلف.

و تتمثل الموضوعات الملحة التي تواجهها الفرق الابتكارية في صعوبة تطبيق أسلوب الاشتراك في التجربة الفنية ونجاح الفرق التي تتعهد برعاية الجوانب الإبداعية للعارضين في تقسيم الأعمال المطلوبة للإنتاج المسرحى. فإن طرق الاشتراك دائمة التغير عبر السنين، وخير مثال على ذلك التغير قدمته إريان منوشكاين فى "مسرح الشمس" ((Theatre du Soleil) التي أصبحت أعماله مرادفة من حيث المعنى مع مصطلح "الجموع الإبداعية" . وقد تكون الفريق عام ١٩٦٤ كاشتراك عمالي ، وفي بعض الأحيان كان هناك أكثر من ستين فردًا يتقاضون الراتب نفسه. كما أطاح التنظيم الخاص بالفرقة بدور المتخصص فبدلاً من اللجوء للممثلين والفنيين المتخصصين، شارك كل فرد بالفرقة فى مجالات العمل المختلفة (ويليامز ١٩٩٩: ٣١، فيرال ١٩٨٩: ٩٨)* ولقد صادقت المخرجة منوشيكاين فى أحاديثها الصحيفة الأولى على فوائد الإبداع المشترك فى إطار تنمية كل فرد:

نحن نسعى للتخلص من كل التسلسلات الهرمية، وذلك بهدف التحقق من مقدرة كل فرد على التطور والمشاركة مستخدمًا كل ملكاته؛ فعندما تعرض المسرحيات الشهيرة دائمًا ما يلعب الأشخاص أنفسهم الأدوار الرئيسية.

(ويليامز ١٩٩٩: ٥٩- ٦٠)

ودافعت منوشيكاين أيضًا عن العمل المستنبط الذي يثمر عن طرق مثلى للعمل ينعكس من خلالها تنظيم التعاون العمالي (ويليامز ١٩٩٩: ٢٢). فكثيرمن الأعمال الأولى للفرقة كانت اعمالاً مشتركة، ولكن منذ منتصف السبعينيات

ورد هذا النص بـ Theatre du Soleil - A Second Glance, The Drama Review انظر المراجع بالخلف.

لجأت الفرقة للنصوص الجاهزة، بل بالأحرى لنصوص للكاتبة هيلين سيكسوس - إحدى ناشطات الحركة النسائية. وكان الهدف من الانتقال للنصوص سابقة التجهيز هو شحذ الذكاء السياسى، ولكن اهتمام الفرقة بالممثل المبدع ظل على حاله من خلال التأكيد على الارتجال خلال التجهيز للبروفات. (ويليامز ١٩٩٩: ١٧). وقد أوضحت مساعدة منوشكاين الدائمة صوفي موسكوسو الفرق بين شكلى الارتجالي:

إن الإبداع المشترك هو فى حقيقة الأمر مسرحًا بلا نص - مجموعة صغيرة من الممثلين لخلق المشاهد وابتداع النص... أما العمل الارتجالي فهو عمل بحثى. فحتى مع توفر النص، يتوفر العمل الارتجالي. ومن ثم، فأنت ترتجل مع النص.

(فيرال ١٩٨٩: ١٠٦) *

وأوضحت موسكوسو بأن النوع الثانى للارتجال، وهو النوع الذى لازالت تستخدمه الفرقة، يمثل طريقة لاكتشاف أصل النص.

إن انتقال التركيز من العمل المستنبط المشترك إلى استراتيجيات البروفسسات التى تعتمد فى المقام الأول على الارتجال هو انتقال له دلالة؛ حيث يبرز الدور المتغير للممثل المبدع فى هذه الفرق. فكل من منوشكاين وتشيكن - شأنهم شأن جروتسكى - كثيرًا ما عملوا من خلال نصوص درامية مكتوبة أو مع كُتاب مسرحيين معاصرين، غير أن مفهوم الممثل المبدع المسئول عن إنجاز جزء من العرض لا يزال يشكل أهمية أساسية في أعمالهم.

---

*ورد هذا النص بـ Theatre du Soleil - A Second Glance " The Drama Review انظر المراجع بالخلف.

الموروث وتأثيره

وضع تراث التجارب الأدائية المختلفة للتيار الطليعي الحديث العارض فى قلب العملية الإبداعية. وظهرت تجارب مشتركة حديثة ولغات مرئية وجسدية جديدة للعرض المسرحي استطاع من خلالها الممثلون اكتشاف تجاربهم الخاصة ومشاعرهم الذاتية كجزء من عملية توليد المادة الفنية. وعلى الرغم من إحتمال إختفاء النبرة الغامضة التى سيطرت على تلك الرؤى التمثيلية ، كان لإلتزام العارضين بتحطيم الحواجز الظاهرية بين الفن والحياة وبين العقل والجسد صدى كبير فى العرض المستنبط المعاصر. فإن ظهور الممثل المبدع - كما أوضح إلينور فشس - يظهر الرغبة فى إنهاء "الصراع طويل الأمد فى الميتافيزيقا الغربية بين الجسد والعقل، والحدث وانعكاسه" (فشس ١٩٩٦: ٦٩).

الفصل الرابع
الفن والسياسة والحركات الناشطة

"المسرح – أشهر فروع الفن– هو الوجه الآخر للسياسة"

رفائيل صامويل (١٩٩٤: ٢٨)

تهتم كل التجارب المسرحية الموجودة بهذا الجزء إلى حد ما بصناعة الصلات بين الفن والحياة. فقد اعترضت أساليب دادا الفوضوية والمثيرة للجدل على إدعاءات الفن كما ألقى فن الأحداث الضوء على دور الأشخاص غير الفنانين فى العرض وسعى العرض الثقافي المضاد التابع للتيار الطليعي الحديث إلى تحقيق التحرر الذاتى عن طريق الأفعال المشتركة. فجميعهم عملوا على إعادة النظر فى دور الفن فى المجتمع، وعلق كابرو موضحًا بأن حركات التيار الطليعي "ترتكز كلها، بطريقة أو بأخرى، على أهمية اللامنطقى/ أو اللا وعى.... وأن فكرة أن الفن عبارة عن فعل وليس بمفهوم جمالى كانت فكرة ضمنية عام ١٩٠٩، أما بحلول عام ١٩٤٦ فقد أصبحت فكرة جلية وصريحة (سانفورد ١٩٩٥: ٢١٩). وكان هناك مسرح ذو اتجاهات سياسية ومادية صريحة تضامن مع اهتمامات أتباع التيار الطليعي فى توليد قوى معالجة لللا – وعى. واستخدم العرض الراديكالي في هذا المسرح كوسيلة للتعبئة الاجتماعية وكوسيط للاتصال.

وتلعب الحركات الناشطة دورًا مهمًا فى تاريخ المسرح الغربي للقرن العشرين وتشمل حركات المسرح العالمى فى العشرينيات والثلاثينيات والحركات المضادة وحركات الحقوق المدنية فى الستينيات والسبعينيات. وباضمحلال الحركات السياسية المشتركة بنهاية السبعينيات أصبح المسرح القائم على المجتمع ذا قوة مؤثرة على التغيير الاجتماعى وأثبتت برامج الناشطين السياسيين المشتركة

وجودها فى السبعينيات والثمانينيات. وعلى الرغم من ارتياب العديد من صناع المسرح السياسى من انتماء التيار الطليعي الفنى الذي دائما ما ينظر إليه على كونه منعزلا عن المجتمع بشكل واضح لصفوة القوم، فمن الخطأ الافتراض بأن الناشطين السياسيين مختلفين كل الاختلاف عن أتباع المذهب الطليعي. فإن أصحاب التجارب دائمو الحوار مع بعضهم البعض، وأصبحت بعض الفرق، مثل فرقة المسرح الحي((Living Theatre) و فرقة المسرح المفتوح (Open Theatre) وفرقة ورشة عمل راقصى سان فرانسيسكو(The San Francisco Dancers (Workshop) موجهة سياسيًا بشكل متزايد وذلك خلال حركة الخطاب الحر بالستينيات. وبالتبادل، استلهمت بعض الفرق المسرحية الناشطة، مثل فرقة الفن الإيمائى لسان فرانسيسكو(San Francisco Mime Troupe) و فرقة الخبز (The Bread) و فرقة مسرح العرائس (The Puppet) مادتها من التجارب التجريبية للتيار الطليعي الحديث، وعلى الرغم من تباين اهتماماتهم، فإن الحركتين ركزتا اهتمامهما على بناء تجربة قائمة على أساس فكرى سليم، كما أن الأعمال التي طورت من خلال هاتين الحركتين فتحت الفرصة لغير الفنانين للاشتراك فى العروض التى تم عرضها خارج نطاق المسارح التقليدية.

وقد ساد الشعور بالارتياب ضمن بعض الفرق القائم برنامجها الأساسي على التعبئة السياسية من استخدام لفظة "طليعي" فى وصف تجاربهم الفنية. ويوضح كل من ديردر هيدون وجين ميلينج فى كتابهم النقدى "ابتكار العرض المسرحي" عام ٢٠٠٦ (Devising performance)، أن تعبيرى "الطليعى" و"الراديكالى" كانا مادة للجدل الساخن بين صناع المسرح التجريبى. ومن الموضوعات شديدة

الخطورة هو مدى حفاظ الفرق الابتكارية على وضعها خارج التيارات الرئيسية، وعما إذا كانوا - كما أوضح رونى ديفيز بفرقة الفن الإيمائى بسان فرانسيسكوعام ١٩٧٥ - امتدادًا أو انحرافًا عن المسرح البرجوازي و... عما إذا كانوا منحازين بشدة نحو التيار الطليعي الفنى" (ديفيد ١٩٧٥: ٦٧). ولقد أوضح كل من هيدون وميلينج بأن ديفيد قد أدرك العلاقة بين الصناعة الترفيهية وبين المسرح الاستنباطي الذي ازدهر باطراد قرابة الثمانينيات وامتد لما بعد ذلك، كما أوضحوا أن الفرق الاستنباطية المعاصرة وضعت نفسها بالمثل خارج تجربة المسرح الرئيسية "على الرغم من أن فكرة التطرف والهامش قد تغيرت بشكل كبير" (هيدون وميلينج ٢٠٠٦: ٢٢٥).

و بالنسبة لهؤلاء المنتمين لليسار السياسي الذى انصب اهتمامهم على السياسة الناشطة والتغيير الاجتماعى يعتبر المسرح وسيلة مفيدة إذا نجح في إقناع وتحدى وإلهام المتفرجين بطرق معينة، ولقد أعرب جان كوهن كروز بأن عنصر الفاعلية يعتمد على عوامل عدة: "ارتباط الناس بالفعل بموضوعات معينة وقابليتهم للارتباط بها، والاستراتيجيات الجمالية التي تروق لنمط معين من المتفرجين والتحالف الشديد لمنظمات سياسية أو اجتماعية ووفرة المادة الفنية والتزامن مع الطاقات الإبداعية لكل عصر" (كوهين كروز ٢٠٠٢: ٩٥). وعلى مر الأجيال المتعاقبة لناشطى المسرح، أدت الحاجة لإيجاد طرق جديدة لجذب المتفرجين إلى خلق نطاق إبداعي من الاستراتيجيات الجمالية التى تمت مراجعتها وإعادة ابتكارها كجزء من عملية التحديث الثقافى، وأدرك برخت جيدًا

أن العرض الراديكالي دائمًا ما يبنى على الأساليب والتجارب السالفة بالإضافة إلى تجسيد الموضوعات المعاصرة:

> **لقد أصبحت الأساليب الفنية بالية، ولم تعد البواعث الفنية تعمل بالشكل المطلوب. ظهرت الكثير من المشاكل الجديدة التي تتطلب أساليبًا حديثة للتعامل معها. تتغير الحقيقة ، ومن اجل تصويرها يجب تغيير أنماط العملية التصويرية ذاتها. لا شئ ياتى من العدم، يتولد الحديث من القديم، ولهذا فهو جديد.**
>
> **(برخت ١٩٧٤: ٥١)**

يقدم هذا الفصل بعض أساليب العرض المسرحي التى تم استنباطها لتخاطب اهتمامات صناع المسرح الناشطين. فلا يزال تاريخهم المشهود بالتجارب المشتركة والاستخدامات المبدعة للمكان محسوسًا فى العروض المستنبطة لمجتمعات وأماكن معينة.

مسرح العمال

مع بزوغ الحركات الناشطة تم إعادة النظر فى تحديث الأغراض الاجتماعية للمسرح، فقد تبعت الحركات الناشطة الأحداث السياسية العالمية للعشرينات والثلاثينيات والتى ارتبطت بالتحديد باليسار السياسي كنتيجة مباشرة للكساد الاقتصادى والإضراب العام بالمملكة المتحدة وانهيار سوق المال وأعقاب الثورة البلشفية بروسيا. وكما أوضح رفائيل صامويل أن لفترة العشرينات والثلاثينيات الأثر فى "تقديم حقبة كاملة جديدة على المستوى الاشتراكيي، حيث بدأ المسرح

الموجه سياسيًا فى التأثير الاجتماعى"(صامويل، وآخرون ١٩٨٥ : ١٩). وأول من أدرك الدور الأيديولوجى الفعال للمسرح فى الصراع الطبقى هم أعضاء الحزب الشيوعي فى اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية الجديد، كما أن تأثير حركات المسرح العمالي التى بدأت فى الاتحاد السوفيتى خلال هذه الفترة قد انتشر على نطاق عالمى.

وقد كان لفرقة (Blue Blouses) أهمية خاصة فى تطوير مسرح الناشطين. فقد أسسها فى موسكو عام ١٩٢٣ الصحفى بورس يوذانن، وسعت فرقة المسرح المتجول البلو بلاوزس لجعل الأخبار والدعاية الثورية مقبولة بالنسبة لعامة الشعب غير المتعلمين. فأمثال تلك المسارح - "الصحف الحيِّة" (عروض صَحفية) تعتبر طرقًا للتعليم حيث تشتمل على موضوعات صحية وزراعية ورسائل سياسية صريحة. وأثناء العرض- والذى دائمًا ما يكون بالهواء الطلق أو بالمصانع وأندية العمال- يرتدى المشاركون ملابس زرقاء اللون مثل التى يرتديها عمال المصانع وذلك لإظهار تضامنهم معهم. وفى وثيقتهم المشتركة تحت عنوان "نصيحة بسيطة للمشاركين" (١٩٢٥)، أوضح المشاركون العلاقة السياسية بين صناعة مسرحهم والحياة اليومية:

> **تنظيم الحياة اليومية: إن فرقة البلو بلاوزس ليست بصورة فنية بل هى بناء كامل - فهى لا تعكس لنا فقط مثل المرآة طريقنا فى الحياة ، بل أنها تؤثر في عقل المتفرج بكل الوسائل التصويرية وتهيئة لإدراك الأحوال الاجتماعية الجديدة.**
>
> **(درين ١٩٩٥: ١٨٢)**

يتمثل الهدف السياسي للبلو بلاوزس في استخدام المسرح لشرح "الحقيقة" الاجتماعية للمتفرجين وبالتالى يعمل على الإسراع من انتشار الأفكار الثورية. ولهذا ، سعت فرقة البلو بلاوزس إلى تحطيم الوهم المسرحى للتيار الطبيعي والذى أرجعوا أسبابه لانتشار الاتجاهات البرجوازية للثورة الروسية، واتخذوا فى الجانب الآخر الواقعية الاجتماعية كوسيلة للتعبير الدرامي، وبسبب استعارتهم لتقاليد التسلية الشعبية، استخدم الممثلون أشكالاً من الأغاني الشعبية والحركات الأكروباتية والمحاكاة الهزلية والملهاة وعملوا على تكيفتهم لخدمة القضايا السياسية، كما عملوا على تمجيد الثقافات الحضرية والصناعية فى عروضهم الفنية. كما أن إهتمام مايرهولد بكل ما هو ميكانيكى كان جزءًا مكملاً لهذا المشروع. وقد وجهت نصيحة للعارضين عام ١٩٢٥ بخصوص سرعة إيقاع العرض وأظهرت تلك النصيحة ما يدينون به للاقتصاد السياسي والصناعى الحديث:

الإيقاع / السرعة: يجب أن يتعلم أعضاء البلو بلاوزس أن يعملوا وفقًا للإيقاع الصناعي السريع والمارش العسكري والإيقاع المحدد. فالدور الرئيسي يرجع للعازف المصاحب، فكل المقطوعات الموسيقية الصغيرة، كل المقطوعات الساخرة، وكل الاسكتشات (قطع موسيقية مسلسلة) تتبع سرعة متوسطة ولكن مع الجزء الأخير تزداد السرعة ثانية ثم يختتم اللحن بنغمة عالية.

(درين ١٩٩٥: ١٨٢)

إن الفكرة بأن المسرح يمكن بناؤه من تجارب الممثلين عن الحياة الصناعية مستخدمين أساليب فنية للتمثيل قائمة على حركة الماكينة هى فكرة ثورية خالصة، وباستخدام تلك اللغات المسرحية، استطاع ناشطو المسرح السياسيون

إنشاء علاقة ديناميكية وتبادلية بين العارض والمتفرج، ولا ينحصر الهدف من وراء تلك العلاقة فقط فى شحذ مقاومة المتفرجين بل لزيادة درجة الوعي السياسي لديهم واستثارتهم لاتخاذ مواقف سياسية.

تأسست حركة مسرح العمال البريطاني عام ١٩٢٦ وخطت خطى رفيقتها السوفيتية فى اتخاذها للصناعة كعامل محفز لقوى العمال، وبدلاً من تحسين المظاهر الصناعية البحتة عن طريق استبدالها بمشاهد جمالية ريفية، كانت التجارب الشيوعية لصناع المسرح ريفية الطابع وذات طبيعة شعبية بحتة وممثلة للطبقة العاملة بشكل قاطع، وتأثرت حركة مسرح العمال بشكل كبير بالتجارب الدرامية التى ظهرت فى الاتحاد السوفيتى الجديد وفي مدينة ويمار بألمانيا، ولقد أخذت تلك التجارب أساليب معينة للدعاية مثل تلك التى طُورت من قبل الـ (Blue Blouses)و (Red Megaphones)بألمانيا. كما تأثرت فرق أخرى في المسارح البريطانية التابعة لحركة مسرح العمال بتلك التجارب الدرامية ومنها هاكنى رد راديو (Hackney Red Radio)و دتفورد رد بلاوزس (Deptford Red Blouses)و لويس هام رد بلايرز (Lewis ham Red Players) ويتجسد ذلك التأثير فى اشكال الدعاية المسرحية التى طبقوها، أما نس إدواردز وهو صاحب كتيب "مسرح العمال" (١٩٣٠) الذي كان مؤثرًا بشكل كبير فى تطور الحركة البريطانية، فقد لخص الهدف السياسي كما يلى:

> **إن للدراما العمالية قوة مؤثرة. فهى قوة دعائية تعمل من خلال التجسيد الدرامى للحقائق... فالهدف من الدراما العمالية هو تنظيم الطبقة العاملة من أجل اكتساب القوة، ولإثبات أحقيتهم فى اكتساب تلك القوة، ولإيقاظ مشاعر العمال لتقوية ذلك الكفاح.**
>
> **(وردت فى صامويل وآخرين ١٩٨٥: ١٩٥)**

ولقد تم ابتكار مسرح الدعاية اليسارية من أجل الغرض نفسه المتمثل فى الإثارة السياسية وفى الدعاية وسرعان ما انتقل من الاتحاد السوفيتى فى فترة العشرينيات إلى بقية أنحاء أوروبا حتى استقر فى نيويورك عام ١٩٣٠ . وانجذب أعضاء حركة مسرح العمال نحو أساليب فنون الدعاية اليسارية المتمثلة فى الاسكتشات القصيرة المرتجلة لتوضيح رسائل سياسية صريحة. وفى أول مؤتمر قومى له عام ١٩٣٢ طرح مسرح الدعاية اليسارية موضوع سياسة الشكل أو القالب الفنى، كما وصف التيار الطبيعى "بأنه معرقل لعملية تصوير الصراع الطبقى فى قالب درامى"، أما أسلوب الدعاية اليسارية فهى "قادرة على أن تعطى صورة أكثر مرونة وديناميكية للمجتمع" (وردت فى صامويل وآخرين ١٩٨٥: ١٠١- ١٠٢).

وقد استطاعت الصحف الحية (العروض الصحفية)، كأداة للتعبئة الاجتماعية، أن تحقق التوازن بين المعلومات الحقيقية والتعليقات السياسية، الأمر الذى راق لصناع المسرح النشط. وقدم المسرح الفيدرالى الذى قدم عروضه فى الثلاثينيات بنيويورك تحليلاً للمشاكل الاجتماعية الناجمة عن الأزمة الزراعية فى شكل صحيفة حية تدعى "الثلاثى - المطمور" (Triple ? A Ploughed Under) والتى تم عرضها عام ١٩٣٦، وتتضمن تلك الصحيفة ستة وعشرين مشهدًا صغيرًا مستخدمة الأساليب الصحفية مثل نشرة المذياع وشخصيات لها طابع كاريكاتورى ورسومات بيانية دالة وأشكال عدة للخطاب المباشر عن طريق مكبرات الصوت والإلقاء الجماعى. وقد أوضحت تلك الصحيفة أهم الأخبار عن الجفاف عام ١٩٣٤ كما أضافت تعليقًا سياسيًا عن

تهاون الحكومة فى الاستجابة لتلك المشكلة وتأثير سياستها على ضحايا الجفاف، وأمتد هذا العرض المتجول ليصل إلى خمس وثمانين عرضًا صحفيًا. وبالنسبة لصناع المسرح اليساريين، فإن البساطة الفنية للدعاية اليسارية ـو شكل من أشكالها المحددة يتمثل في الصحيفة الحية ـ هى ضرورة عملية وتعبير سياسي، فبدون الأشكال الفنية للمسارح البرجوازية (فالستائر على سبيل المثال تتسبب فى بعض الإزعاج) ستصبح الرسائل السياسية أكثر وضوحًا وموضوعية. ولقد دفع هذا الاتجاه توم توماس وهو عضو أساسي بحركة مسرح العمال البريطاني للمطالبة بـ "مسرح عام لعامة الشعب" حيث لا تنحصر الثقافة فقط خلف الأبواب المغلقة لمباني المسارح البرجوازية، بل تمتد للأماكن حيث قد يتعلم المتفرجون كيفية الاشتراك فى الأعمال الثورية في - على سبيل المثال - المصانع والحانات والشوارع (وردت فى صامويل وآخرين ١٩٨٥: ١٠١- ١٠٢). وهذا إضافة إلى أنه شكل من أشكال المسرح الذى يسعى لإظهار التجارب الثقافية وآراء البروليتاريا فى العرض الفني والتعامل مع القضايا الاجتماعية بشكل مباشر.

ولقد تسببت الدعاية اليسارية فى إعادة ظهور عروض الناشطين السياسيين وخاصة بعد وقائع باريس فى مايو ١٩٦٨، ولكن هذا الظهور كان قصير المدى، كما لجأت الفرقة البريطانية "السلم الأحمر" ((Red Ladderللدعاية اليسارية لتدعيم النزاعات الصناعية، ولكن فاعليتها أخذت فى التضاؤل. ومن أكثر عروضهم وضوحًا تلك التى تم عرضها عند أبواب المصانع وهى لمسرحية شهيرة تدعى "تخير العقوبة على المكافأة" (Stick Your Penal Up Your Bonus))

والهدف من ورائها استقطاب عمال شركة فورد لخوض معارك سياسية مطالبين برفع الظلم الواقع عليهم المتمثل فى ضعف وقلة الأجور، ولكنها فشلت فى جذب انتباههم. ولكن هذا الفشل لم يعكس فقط عدم وجود تحالف سياسى منظم للفرقة مع عمال شركة فورد، لكنه أظهر عجز وقصور الدعاية اليسارية كشكل فني. وحتى المدافعين عن ذلك الشكل الفنى، من أمثال ريتشارد سيد وهو تابع لفرقة Red Ladder، الذي أعترف بأن الدعاية اليسارية مكبلة بالقيود لأنها - على حد قوله - "تجيب فقط على الأسئلة بدلاً من أن تطرحها".(سيد ١٩٧٥: ٤٠)

وكانت فكرة المسرح الجماعي والتى طورت فى الثلاثينيات أكثر استمرارية وبقاءً من الأشكال الدعائية. فقد تم تأسيسها فى الأصل كجماعات اشتراكية، وأدت التجارب الجماعية إلى وجود تجارب لكتابات جماعية، فكانت هناك تجارب لكتابات جماعية لمسرح المختبر العمالي بالولايات المتحدة، كما سجلت حركة مسرح العمال ببريطانيا - منتهجين نهج مسرح المختبر العمالي - نصيحة عام ١٩٣٢ لكل من يرغب فى العمل بالكتابة الجماعية:

> **قد تعطي الكتابة الجماعية نتائج هائلة لا تتمثل فقط فى المواد المُنتجة، ولكن تتمثل فى طرق التدريب السياسى والفنى. فكل فرد فى المجموعة يمكنه ان يشارك بطريقة ما ... فأولاً: يتم اختيار الموضوع، ثم يسعى كل فرد للحصول على معلومات عن ذلك الموضوع عن طريق مخاطبة العمال الذين يدور حولهم الموضوع. ثم، فى مقابلات متتالية، يتم مناقشة المعلومات جماعيًا، ويتم تحديد الخطوط العريضة، و - فى حالة الضرورة- يترك العمل لفرد أو فردين لكتابة العرض.**
>
> **(صامويل وآخرون ١٩٨٥: ١٠٤)**

وهذه النصيحة ليست موجهة لمحترفى المسرح بقدر ما هى موجهة بشكل صريح للناشطين السياسيين، فطريقتهم في صناعة القرار الجماعي هي في الأساس تعبير عملي عن المبادئ الاشتراكية أكثر من كونها مطلب أساسي لتكوين عرض فني مترابط للمسرح، ومن المثير للاهتمام أن طريقة العمل نفسها قد اعتبرت عنصرًا من عناصر التدريب السياسي الذي يهدف إلى توليد عناصر ناشطة تتمتع بمعلومات غزيرة، فضلاً عن إكتشاف فنانين مبدعين. وقد أعرب إيوان ماكول وهو عضو في فرقة سالفورد رد ميجافون فى بداية الثلاثينيات أنه فى وقت ما "كان لا يفقه البتة عن المسرح، ولكنه أدرك - أو ظن أنه يدرك - الكثير عن السياسة" (صامويل وآخرون ١٩٨٥ : ٢٢٦). كما أن وصف ماكول لكتابة الاسكتشات المشتركة فى الأتوبيسات العامة والبروفات التى لا تتراوح النصف ساعة والعروض التى تقدم بالأسواق ومحاولات الهروب قبل وصول أفراد الشرطة يؤكد أن اتجاهات الفرقة كانت فى المقام الأول سياسية وليست فنية.

الجماعية والعرض المشترك وكل هذا الارتجال

تعتبر دقرطة طرق العمل من أحد الأساليب التي أورثها المسرح الاشتراكي الاتجاه للقرن العشرين - هي الأخذ بالديمقراطية في صناعة العمل. وربما يكون ذلك هو الأسلوب نفسه الذى إتبعه المسرح المستنبط. فدائما ما يتصف المسرح المستنبط بتركيزه على الارتجال والتمثيل الجماعي وصناعة الآراء الجماعية ومشاركة المهارات داخل فرقة ذات بنية غير طبقية. فإلى حد ما، جاء تطور طرق

العمل الجماعي كرد فعل للبنية الطبقية للمسرح الرسمي فى النصف الأول من القرن، والذى أدرك صناع المسرح الراديكالى أنه يكبل سياسيًا ويعيق فنيًا.

وعندما بدأ كل من أصحاب التجارب المسرحية المتميزين والناشطين السياسيين فى العمل معًا ظهرت تغيرات فى المجموعتين من التجارب. وخير مثال على ذلك العمل المشترك بين إيوان ماكول (وهو فى الأصل ناشط سياسي) وجوان ليتل وود (وهى عارضة محترفة) وذلك فى عام ١٩٣٤ والذى أدى إلى ظهور فرقة "الورشة المسرحية" (Theatre Workshop) عام ١٩٤٦، وقد اكتسبت ليتل وود مهارتها فى الأكاديمية الملكية العريقة للفنون الدرامية، ولكنها شعرت بجو من الملل يملأ حجرة البروفات، ووجدت أساليب تمثيل زائفة ومتكلفة، وأدركت كيف أن النظام الطبقى الصارم للمسارح التجارية يعوق عملية التحديث والإبداع، أما ماكول والذى بحلول عام ١٩٣٤ عمل مع "مسرح مانشستر للأحداث" (Manchester's Theatre of Action)، فقد وجد أن الاسكتشات المكتوبة جماعيًا هى إهدار للوقت وغير مجدية فنيًا. والشئ الذى يثير الاهتمام فى اشتراك كل من ماكول وليتل وود هو تأكيدهم على طرق البحث والتدريب والتعليم – سياسيًا وفنيًا – كجزء جوهرى من عمل الفرق المسرحية، وقد أظهرت ليتل وود إهتمامًا بأساليب عمل كل من ستانسلافسكى ولابان عندما كانت بالأكاديمية الملكية ومن كان أساس بحثهم فى تجارب كل من مايرهولد وتولر وأبيا وتعبيريين أوروبين آخرين. أما عن الممثلين الذين عملوا بفرق ماكول وليتل وود فكان عليهم البحث فى الموضوعات المختلفة الخاصة بتاريخ المسرح واكتساب المهارات اللازمة للعرض واكتساب المرونة اللازمة للانتقال من أسلوب إلى أسلوب

تمثيلى آخر، وعندما صاغ كل منهم فلسفة خاصة بالمسرح والتى كان لها تأثير كبير على فرقة "الورشة المسرحية"، طور ماكول وليتل وود طريقة فعالة للبروفات قائمة على معرفتهم المشتركة بالتجربة المسرحية وفهمهم للطرق السياسية لاتخاذ القرارات الجماعية.

إن الأساس القائم عليه فرقة "الورشة المسرحية" هو مفهوم "العمل الجماعي"، وهو المفهوم نفسه الذى دمج السياسة الاشتراكية بالتجربة المسرحية. وكان هناك نفور شديد من قبل ليتل وود تجاه النظام الشهير للمسرح التجاري بلندن وجاءت فكرة العرض الكلي لتعبر عن جزء من رد فعلها الفنى كمخرجة تجاه ذلك النظام، فالهدف من العمل الجماعي هو خلق علاقات عمل أكثر ديمقراطية في حجرة البروفات وفى العرض وفى التنظيم الداخلى للفرقة وإدارتها، وعندما تركت "الورشة المسرحية" بشكل مؤقت عام ١٩٦١، عملت ليتل وود على تلخيص فكرتها عن الطريقة الجماعية على النحو التالي:

هدفى بالحياة... هو العمل مع فنانين آخرين - ممثلين وكُتاب ومصممين ومؤلفين - وبالتعاون معهم ومن خلال النقاش والتجارب والبحث نستطيع أن نبقى المسرح الانجليزي حيًا ومعاصرًا. فانا لا أعتقد فى سيادة كل من المخرج والمصمم والممثل أو حتى الكاتب. فإنه من خلال الاشتراك استطاع ذلك المسرح الصاخب الاستمرار والبقاء والمقاومة.

(ليتل وود ١٩٦١: ١٥- ١٦)

ومن المهم أن نؤكد أن فرقة "الورشة المسرحية" قد صممت كمنظومة كلية، وكانت هناك بعض الآراء المتشككة فى مدى بقاء تلك المفاهيم الديمقراطية

المثالية، وعلى الرغم من أن الموارد المالية كانت مقسمة بالتساوي بين أعضاء الفرقة، وعلى الرغم أيضًا من أن سياسة اتخاذ القرارات كان المراد لها أن تكون مشاركة بين الأعضاء، حتى أمسك كل من ليتل وود وماكول بزمام الأمور بشكل ناجح حتى انفصال ليتل وود عن الفرقة عام ١٩٥٣، ولقد أوضح هووارد جورينى وهو أحد الأعضاء المؤسسين "للورشة المسرحية"، بأنه على الرغم من أن جميع "القرارات كانت تناقش، كانت الفرقة تتمتع بطبيعة جماعية، حيث يشعر كل فرد بأنه طرف من مجريات الأمور"، كما إعتاد كل من ليتل وود وماكول "أن يكون لهم أسلوبهما الخاص" (وردت فى رنكل ١٩٨٧: ٤٥).

وعلى المستوى التطبيقى، كان لأساليب العمل وطريقة البروفات التى إعتادت أن تستخدمها ليتل وود لخلق عمل كلي على المسرح التأثير الكبير. وقد شبه كلايف باكر العمل الجماعي "للورشة المسرحية" بإعمال فرقة الجاز الصغيرة التى تحتاج "لتقصى شديد الدقة للشكل والتركيب وللأسلوب،كما يحتاج لأدوات موسيقية أشد مرونة وبراعة" من العزف فى الأوركسترا السيمفوني (باكر ٢٠٠٠: ١١٤). وللوصول لتلك البراعة الفائقة، قدم باكر وصفًا للطريقة المعملية للتجريب والارتجال باستخدام الألعاب والتمارين من أجل تنمية الوعي "بالوقت والعمق والإيقاع والاتجاه والتدفق" (باركر ٢٠٠٠: ١١١٩). وكجزء من عملية التدريب، كان على كل ممثل - كما كانت تأمل ليتل وود - أن يواجه ويتغلب على مخاوفه ويتعلم كيف يثق بأفراد العرض الجماعي. ولقد شرح باكر الأدوار المختلفة للممثل والمخرج فى عملية إبداع العرض الكلي فقال إن:

كثيراً ما يهتم عمل المخرج، والذى يتصرف كمدرب للمجموعة، بإزالة جميع العقبات التى تعترض طريق الأصالة الفنية أكثر من كونه يهتم بالإضافة إلى وتفتيح الأفكار المسبقة للممثل، فالإخراج هو عملية توجيه وقيادة أكثر من كونها سيادة وتسلط.

(باركر ٢٠٠٠: ١٢٢)

فهذه الطريقة أصبحت مؤثرة بشكل عظيم فى تدريب الممثل وفى تجربة المسرح المستنبط، بجانب تصنيف الألعاب والتمارين فى كتب وكُتيبات (ومنها كتاب باركر نفسه) التي تهدف لتشجيع الممثلين على تطوير أساليب للعمل المشترك والمبدع، بكل طاقات فرق الارتجال الجيدة وتلقائيتها.

ومن الممتع أن نذكر استخدام جوليان بك، وهو مؤسس "للمسرح الحي" بنيويورك عام ١٩٥١، للتشبيه المجازى لموسيقا الجاز في وصفه للارتجال الجماعي. وفى عام ١٩٧٠، أوضح بك أن صناعة المسرح الجماعي صُممت خصيصًا لإطلاق "العقل الباطن المكبوت"، وهى طريقة تلقائية لاكتشاف الذات والتى قارنها بالأسلوب الارتجالي لموسيقا الجاز:

موسيقا الجاز. الجاز هو البطل الذي اقتحم عالم الارتجال الحقيقى مبكراً. فهو مرتبط بطريقة الكتابة الأوتوماتيكية للسريالية. طبقاً للترتيب الزمنى، فإن الانطلاقات الارتجالية لعازفي موسيقا الجاز سبقت تجارب دادا والسريالية... ولقد الهمنا... تشارلى باركر، حيث أوضح لنا أنه بالانخراط الفعلي ثم التحرر يمكن للطائر أن يحلق بعيداً.

(بك ١٩٨٦ : ٨٠)

أن استخدام بك للتشبيه المجازى " يمكن للطائر أن يحلق بعيدًا " - للتعبير عن الحرية الفردية يختلف كل الاختلاف عن "التقصي شديد الدقة للشكل" التى استخدمها باركر لوصف ومقارنه خصائص موسيقا الجاز بطرق بروفات فرقة "الورشة المسرحية". فبالنسبة لبك، ترمز موسيقا الجاز إلى الطرق الجمالية الجديدة للحياة، ولقد حذى حذو السرياليين فى إيمانهم بأن الفن وهو التعبير الحر عن العقل الباطن، يمثل المحرر والمخلص اجتماعيًا، وهذا يختلف بشكل جوهرى عن النظرة المادية لمسرح العمال ونظرة صناع المسرح الناشطين، كما يشرح الاختلافات الفلسفية والفروق السياسية بين التيار الطليعي الجمالى وبين تجارب المسرح الراديكالى لمنتصف العشرينيات.

إن الغرض من الأسلوب المنظم لفرقة الورشة المسرحية هو خلق مسارح شعبية ومسارح ديمقراطية تقدم الأعمال المسرحية "العظيمة" عن طريق عرضهم بأسلوب تمثيلي نابض بالحياة ومقبول جماهيريًا. وعلى الرغم من كونهم يتعاملون مع كتاب جدد مثل ماكول نفسه وبرندن بهان ووشيلاف ديلانى، يوجد عمل مستنبط جماعي صغير ضمن مجموعة أعمالهم ويعتبر استثناءً ملحوظًا تحت عنوان "أوه: ما أجملها حرب" (Oh! What a Lovely War). أما بالنسبة لأصحاب التجارب الاشتراكيين من أمثال ليتل وود وماكول وأعضاء من الورشة المسرحية فإن عاملىّ التلقائية والإبداع فى عملية صناعة المسرح كانا وسيلة للوصول لغاية محددة - ألا وهى الوصول إلى مسرح نابض بالحيوية - مسرح شعبى له طابع سياسى.

المسارح الشعبية والأماكن العامة

لا يزال هناك ولع عند كثير من صناع المسرح الناشطين بتقديم عروضهم فى أماكن مفتوحة حيث يتجمع الناس لمشاهدتها، وخير مثال على ذلك هو العمل الذى قدمته فرقة الفن الإيمائى لسان فرانسيسكو التى تأسست عام ١٩٥٩، فقد نمت جذور فرقة الفن الإيمائى "بورشة عمل ممثلى سان فرانسيسكو" وهى جزء من حركة المسرح الطليعى والتى قدمت عروضها فى المسارح الرئيسية وتكونت عندما اهتم بعض أعضاء فرقة "ورشة عمل الممثلين" سياسيًا بحركة المطالبة بالحقوق المدنية. وجعلتهم هذه الرحلة السياسية يبحثون في الأشكال التى قد تمزج الترفيه الشعبي بالاحتجاجات والارشادات السياسية. ومنذ بدايتها تقريبًا، أصبحت فرقة الفن الايمائى مهتمة بالعرض في الشوارع، فهي الساحة التى يمكن أن تجذب عددًا كبيرًا ومتنوعًا من المتفرجين. فعرضهم في الشوارع يحتاج لأساليب مسرحية معينة لجذب الانتباه، ولقد اختارت الفرقة العمل بأرقى أساليب مرئية للمسرح مستمدة من أجناس أدبية شعبية مثل الكوميديا الفنية والملهاة والميلودراما. وتم اختيار تلك الأجناس لما تلاقيه من استحسان، ولكن الدمج المفعم بالحيوية بين أسلوبى السخرية والكوميديا كان الهدف من ورائه إعاقة توقعات المتفرجين وإيقاظ وعيهم السياسى. فكانت الكوميديا الفنية الجنس الأدبى المفضل، وتروق لكثيرين من ممثلى فرقة الفن الإيمائى لأن المراد بها كان أساسًا أن تعرض بالأسواق أو الشوارع، كما أن المزج بين مجموعة الممثلين الذين يسهل تمييزهم والسخرية الهدامة والعروض البهلوانية والأقنعة الملونة وأساليب العرض النابضة بالنشاط والحيوية يتوافق بشدة مع عروض

فرقة الفن الإيمائى التى تقدم بالهواء الطلق وبالأماكن المفتوحة. أيضًا تميز الخاصية الارتجالية الكثير من المسارح الشعبية وتعنى إمكانية إدخال المراجع السياسية المهمة بالعرض بمنتهى السهولة.

ومن أمثلة استخدام فرقة الفن الايمائى لطرق الترفيه والتسلية الشعبية لأغراض اجتماعية هو عرضهم الجماعي الأول، "البرنامج المستزنج أو الحقوق المدنية فى برميل من المتفجرات" (A Minstrel Show or Civil Rights in a Cracker Barrel) والذى تم عرضه لأول مرة عام ١٩٦٤, واتبع ذلك العرض أسلوب البرامج المستزنجة نفسه (١) بالابيض والأسود، وهو شكل شعبى للمسرح المحلى لكشف مسألة العنصرية المستوطنة بالولايات المتحدة. ولقد أخذت الفرقة فترة من البحث عن كل من تقاليد العرض المستزنج ومحتوى المسرحية السياسى وذلك من أجل تقديم العرض بشكل مؤثر، فالعرض يعمل على تدمير إحساس المتفرج بالتآلف مع الشكل المسرحى المعتاد، وهو مجموعة من الاسكتشات والاغانى والنكات، يعمل على الاعتراض على الاتجاهات العنصرية من خلال السخرية. واتصف عمل فرقة الفن الإيمائى بإيقاعه السريع وبحسّه الفكاهى المفعم بالحياة ويحاول احتواء المتفرجين بأقصى درجة. وأدركت الفرقة بأنه إذا افتقدت العروض عنصر الترفيه، فسيفقد المتفرج بدوره متعة المتابعة ولن تسمع الرسائل السياسية. ومع ذلك، أثير بعض الجدل حول نوعية المتفرجين الذين يمكن أن يصل إليهم العمل، وبنهاية الستينيات ظهرت انقسامات بين الماركسيين، الذين فضلوا العرض أمام جمهور من الطبقة العاملة فقط، وبين رونى ديفز مؤسس الفرقة والذى كان مقتنعًا بأن التأثيرات الثورية ستكون أكثر فاعلية إذا

شاهد العروض جمهور من خريجى الكليات. وبعد أن ترك كلا الحزبين الفرقة فى عام ١٩٧٠، سجل تيورد شانك رأى الكاتبة جوان هولدن بأنه أصبح من الصعب جدًا معرفة مما تتكون الطبقة العاملة، أو بمعنى آخر، ركزت الفرقة اهتمامها على الجمهور الصعب المنال ?الأشخاص الذين يعملون بأجور، فهم ليسو خريجى كليات وبالنسبة لهم، لا يشكل المسرح أية أهمية" (شانك ٢٠٠٢: ٦٥). وقدمت فرقة المسرح الإيمائى التى ينتمى ممثليها للطبقة المتوسطة أو طبقة هؤلاء الذين لم يلتحقوا بالكليات وقاموا بتعليم أنفسهم، تجاربها على نحو مستمر باستخدام أشكال المسرح الشعبي الذي يستقطب الجمهور الذي يهدف إليه.

وباستثناء العروض التجريبية الطليعية والديناميكية السياسية الفورية لعروض الدعاية اليسارية وعرض الشارع ذى الطابع الشعبى، لا توجد أدلة كافية على شعبية العرض المستنبط الجماعي. وعلى الرغم من أن كثيرًا من ناشطى المسرح خلال فترة السبعينيات قد نظموا أنفسهم كجماعات ، تم هجر طرق إبداع العروض المبتكرة بعد فترة وجيزة من التجريب. وقد وجدت كل من فرقة "جاى سويت شوب" Gay Sweatshopوالفرقة المطالبة بالمساواة بين الجنسين "مونسترس رجيمنت" Monstrous Regimentأن عملية إبداع الأعمال الابتكارية الجماعية محدود فنيًا، ولذلك فضلوا التعاون مع كتاب إما أعضاء بالفرقة أو مؤيدين لأهدافها. ولقد قدم جيليان حنا وهو من أحد مؤسسى فرقة رجيمنت تحليلا لتلك الطريقة في التفكير السياسى:

إن انهيار مفهوم تقسيم العمل والتدرج الهرمي للمهارات الناتج عن هذا الانهيار من الموضوعات الجوهرية التى تطرح بشكل دائم فى السبعينيات... اليس من الأكثر ديمقراطية كتابة نصوص جماعية؟ إذا كان الفرد يعمل بشكل جماعي، فكيف يتسنى لصوت واحد التعبير عن أفكار الجميع؟ لقد وجدنا بعض الصدق فى هذا، ولكن فى أحيان أخرى نجده هراء، فعدد منا (وأنا واحد منهم) خاض التجربة المؤلمة لكتابة البرامج الجماعية فى جماعات أخرى فقط لنعرف أن مهارة الكتابة المسرحية من المهارات التى طالما أردنا أن ندركها. كما علمنا أيضًا ضرورة البحث وتعضيد الكتاب من النساء.

(حنا ١٩٩١: ٣٣)

وتجعل طريقة التفكير في هذا التعاون الفنى داخل المسرح الجماعي الكُتاب المسرحيين جزءًا متممًا لحوار الممثلين، فكثيرًا ما أنشأت فرقة ريجيمنت وفرق أخرى علاقات ناجحة مع كُتاب غير مغمورين نسبيًا. فتطوير فرقة ريجيمنت لأحد المسرحيات الأولى لكاريل تشيرشل تحت اسم "توم العنيد" (Vinegar Tom) الدليل الحي على تطبيق أسلوب المشاركة، كما هو دليل أيضًا على تعقيد دور الكاتب المسرحى فى صناعة المسرح الموجه سياسيًا.

الموروث وتأثيره

من أهم ما ورثته أعمال ناشطى المسرح في القرن العشرين هو الوعى بأهمية سياق العرض والالتزام بتوسيع نطاق الاشتراك الديمقراطي خلال صناعة المسرح عن طريق الاشتراك الفعال مع مجتمعات مختلفة وطبقات اجتماعية متباينة. ولقد أوضحت جان كوهن كروز التحول الواضح الذى دفع ناشطى المسرح وصناع العروض التجريبية للتيار الطليعي الحديث للانجذاب نحو المسرح

القائم على المجتمع.(كوهن كروز ٢٠٠٥). كما أدرك باذ كيرشو أيضا المحرك الراديكالى لهذا التحول وقدم حجة منطقية لوجود مسرح المجتمع يتمثل فى كونه قوة ثقافية تتوسط للتغير (كيرشو ١٩٩٢).

كما بينت كوهن كروز أن العرض القائم على المجتمع تبع بوضوح أسلافه السيسين فى اهتماماتهم بعملية المشاركة، كما أضافت موضحة بأن أصحاب التجارب المحترفين قد انغمسوا باستمرار فى المجتمعات التى يعملون معها. وكثيرًا ما شكل التجسيد الدرامى للحكايات المحلية والقصص ذات الأهمية عند جماعات معينة أساس العروض القائمة على المجتمع، وقد أدركت كوهن كروز عند ذكرها لأسباب الكفاءة السياسية لمسرح المجتمع المعاصر، أن مسرح المجتمع سار على نهج التيار الطليعي والمسارح الراديكالية للقرن العشرين وكان الحافز الأساسى لها هو العلاقة المتبادلة بين الفن والحياة (كوهن كروز ٢٠٠٥: ٧٨).

الجزء الثاني
تشكيل الحكايات

مقدمة

تشكيل الحكايات الأصالة والأدائية

إن عـمليـة خلق عـرض يتـصف بالأصـالة - وتقـابل عـمليـة عـرض العـمل المسرحى- تتطلب بشكل حتمي الاستفادة من التجربة الشخصية وإعادة صياغة المواد السـابق إعدادها داخل بناء مصـمم بشكل جمـاعي. ويقـتضـي انتقـاء تلك الأحـداث واللحظات وترتيـبـهم وإعـادة روايتـهم مـرة ثانيـة وجـود صناع عـروض يقـومـون بتـوظيف الأدوات الـروائيـة. فـالحكاية فى شكلهـا البـسيط تم تعـريفهـا "كتتـابع مفـهوم لأحـداث متـرابطة بشـكل غيـر عشـوائى" (تولان ٢٠٠١ : ٦). ومن الممكن أن تكون هذه الأحداث شخصيـة أو تمتلكهـا فـرقة مـا، أو ابتـدعـهـا بعض الكتاب ثم أضفوا عليها الطابع الخيالى.

ولقد أشـار ريموند ويليامز أن كلمة "خيالى" لها معنى مـزدوج، فهى تعكس فكرتين واضحتين علـى الرغم من تناقضهما، فتشمل الأدب الخيـالى والابتداعات الخـالصـة (فى بعض الأحيـان مـضللة عن عـمـد) (ويليـامـز ١٩٨٣ : ١٣٤).و توضح الملاحظة التـي أبداهـا ويليـامـز اشـتـمـال كلمـة "خيـالي" على القـصص الخـيـاليـة المختلقة وفكرة الأحـداث المبتـدعـة وغيـر الحقـيـقـيـة. وبصـورة أخرى، يظهـر هـذا التـعـريف التـفـاوت بين الخيـال والواقع، ومن ثم يقـوى الإحسـاس بما هـو حقـيـقـة وأصلى وما هـو مزخرف ومزين.

يعتمد هذا الجزء على خيطين نظريين مهمين تتكشف من خلالهما الموضوعات الخاصة بأصالة الحكايات ومفاهيم الأدائية الناجمة عنها. وأبرز الناقد لويس رينزا الخيط الأول النظري، فيقوم باختبار أشكال السير الذاتية ليعرف كيف تعمل الذاكرة كمصفاة تستخدم فيما بعد لإعادة التعبير عن حقيقة التجارب المعاشة فى قالب خيالى :"إن محتوى الحكاية يضع حاجزًا بين حقيقة ما روى بالماضى وبين حاضر المواقف الروائية" (رينزا ١٩٨٠: ٢٧١). ويؤكد تعليق رينزا على العلاقة الصعبة بين الحقيقة والمحاكاة، ولكن تلك العلاقة تساعد القارئ على إدراك المساحة بين الذات وبين عرض الشخصية الذاتية. إن الفكرة بأن إسقاط الفرد لذاته قد يشكل العرض المسرحي هي فكرة جوهرية لمفهوم الأدائية والذي ظهر لأول مرة عام ١٩٩٥ على يد ج. ل. أوستن عندما أوضح أن بعض أشكال الكلام تقتضى بناء الحدث: "فعندما تقول شيئًا، فأنت تفعل شيئًا"(وردت فى شنشر ٢٠٠٢: ١١٥). إن مفهوم الأدائية إذن أسقط الحواجز بين ما يظهر على خشبة المسرح وبين الأحداث اليومية وإن كثير من تجارب العروض الموضحة بهذا الجزء تعمل على تحطيم تلك الحواجز.

وأحد الموضوعات المتكررة بهذا الجزء تتمثل في كيفية بناء المبتكرين المعاصرين لحكايات مسرحية تهدف صراحة للاعتراض على الاختلافات المحضة بين الخيالي والواقعي وبين الأسرار والأكاذيب وبين الخيال والأصالة. وفى الفصول التالية سنعرض ثلاثة آراء نقدية متصلة توضح نجاح صناع العروض فى توسيع عملية إنتاج الحكاية بطرق تسببت فى زعزعة وخلخلة تلك المتناقضات المزدوجة، فقد استخدمت نظريات فترة ما بعد الحداثة الخاصة

بالذاتية للاعتراض على مفهوم أن عرض السيرة الذاتية يقدم تصويرًا جليًا عن الذاتية. وجذبت أساليب التمثيل (أو أساليب اللا- تمثيل التى تم تحديدها داخل ذلك الجنس الأدبى) الانتباه إلى مدى مساهمة الأدوار الاعتيادية والتصرفات الأدائية اليومية فى بناء الهويات الشخصية. وتؤدي عملية تشكيل الأفكار والمشاعر والتجارب العميقة وتقديمها للمتفرج بوصفه شاهدا إلى إذابة الحواجز الفاصلة بين (إنصهار) الحقيقة والخيال عن طريق إدراك أن الخيال جزء لا يتجزأ من الحكايات الخاصة بالشخصية. وكثيرا ما يشعر المتفرج بالحيرة بخصوص ما هو حقيقى وما هو خيالى، ومن هنا يطرح التساؤل عن أصالة الحكايات - وبالمثل - تظهر عملية البناء المسرحى لحكايات المجتمع أهمية الشخص المبتكر المتفحص لأفكاره ودوافعه ومشاعره الخاصة (الذاتي الارتداد)، على الرغم من أن عملية الابتكار ذاتها تؤكد أن الشعور بالانتماء قائم على الارتباط بحكايات الآخرين. وتعكس حكايات المجتمع تلك قدرة الحكاية المشتركة في توحيد المجموعة معا. وتقر فينومينولوجيا المجتمع اعتماد المعانى المسرحية المطبقة على الحكايات على عنصرى الوقت والسياق، وهذا بدوره يطرح تساؤلاً أخلاقيًا عما هو "حقيقى" وعما يمكن أن يكون خياليًا. إن عملية إعداد الرواية للعرض المسرحى قد أصبحت أكثر وضوحا من خلال قراءة علم الحكاية الكلاسيكية ومن خلال تحليل الشكلين الروسيين الذي يوضح أن الأصول البنائية للحكاية تقدم أنماطًا مألوفة تتخطى حدود الاختلافات الثقافية. وعلى الرغم من أن هذا الوضع يبقى على فلسفة التباين بين الخيال والواقع، إلا أن طرق إعداد الحكايات المألوفة للعرض المسرحى تقلقل السمات البنائية الضمنية للروايات وتطرح أسئلة جديدة عن كيفية تعريف الخيال وبنائه. وبشكل عام، فإن

السمات المتغيرة للعرض المسرحي تساعد المتفرج على إدراك الطرق التى يكمن من خلالها الخيال داخل الواقع وأن الواقع موجود دائمًا في الحكايات الخيالية أو المتخيلة.

الحكايات المعروضة

تقدم أعمال بول ريسور ثانى الخيوط النظرية المقدمة في هذا الجزء ويرى ريسور أن الحكايات تتمتع بطبيعة متحيزة ولكنها مع ذلك مليئة بالدلالات الأخلاقية، فالحكايات تمثل المكان الذي تختبر به الإمكانات والأنماط الجديدة للحياة، وعلى الرغم من اختلاف تفسير هذه الفكرة، يتناولها ليفى ستروس أيضًا فى تحليله للقصص المشتركة والأساطير حيث أوضح أنه يمكن دمج مجموعتين مختلفتين من المشاركين للوصول لأسس جديدة من خلال تقاسم الخيال.

وأهم ما يميز الحكايات هو أن يكون لها راوٍ ومتلق. وبشكل آخر، يتوافر شخص أو مجموعة من الأشخاص مسئولين عن رواية الأحداث، ويتوافر شخص آخر أو مجموعة أشخاص لتلقى المادة المطروحة. وعادة ما تميز هذه الأدوار بين الممثلين والمتفرجين داخل أحداث العرض، على الرغم من أن أسلوب مشاركة الحكايات قد يسعى لدمج كل من العارضين والمتفرجين معًا. ويهتم آرثر فرانك فى "الراوي الجريح" (The Wounded Storyteller) بأهمية العلاقة بين الراوي والمتفرج، كما يوضح أهمية قصص الراوي كوسيلة لخلق رابط يوثق الراوي بقية أفراد المجتمع. ويطرح استخدام مادة الحكايات بالعرض المستنبط العديد من الموضوعات الخاصة بخلق العمل، وتشمل تلك الموضوعات العلاقة بين المتفرج والحكاية وموقف الفرقة الفنية مس المادة المختارة.

تقدم الفصول التالية أنواعًا متباينة من العقود التى أُبرمت مع المتفرجين خلال عملية الحكى المسرحى. أما الفصل الخامس فيوضح الطرق التى يظهر

بها المتفرجون كشهود على الاعترافات الشخصية لمقدمي عرض السيرة الذاتية. ويختبر الفصل السادس احتمالية استخدام الحدث المسرحى في توضيح القصة المشتركة من خلال عمليتي المشاركة والمشاهدة داخل مسرح المجتمع، فهو يعين الطرق التى تمد بها حكايات المجتمع والتاريخ الاجتماعى والسجلات الشخصية المادة الفنية التى يمكن من خلالها بناء العروض المسرحية. ويوضح الفصل السابع كيف أن التصوير الدرامى للحكايات المشهورة قد يعمل كمنبر للإبداع يستمتع به كل من المتفرجين والعارضين.

وقد علق هايدون وايت بأن "طرح التساؤل عن طبيعة الحكاية يعكس الطبيعة الخاصة بالثقافة، وربما يعكس طبيعة البشرية نفسها" (وايت ١٩٨٧ : ٢٠). فإن الربط بين الحكاية والثقافة كثيرًا ما يكون موضعًا للشك بالعرض المستنبط، فالحكاية تشكل التجربة وتختبر صحة الافتراضات وتضع الروابط. لأن قصة مشتركة هو فى حد ذاته حافزًا لبناء الرابط بين المتفرج والعارضين، كما أنه يتيح الفرصة للمتفرجين للمشاركة فى عمل جمالي مبدع يعمل على تحدي الأنماط التي وضعتها المسرحيات التقليدية. فالأمثلة المختارة بهذا الجزء تشرح كيف أصبح المسرح ساحة مرنة تحتضن بها العروض الملحمية للمكان والزمان وشخصيات المتفرجين بوصفهم مشاركين فى الرحلة الخيالية.

الفصل الخامس
عرض السير الذاتية

الاستفادة من تجربتك الشخصية

تعتبر حكايات السير الذاتية المجال الذي تقدم فيه قصص الفرد الخاصة للاستهلاك الشعبي.ومنذ تعريفها بكونها تجربة منفصلة، أثارت السيرة الذاتية وانعكاسها عل التجارب الشخصية النقاش حول العلاقة بين الحقيقة والخيال وبين طبيعة الشخصية وميكانيكيات المحاكاة. فتلك الاهتمامات يمكن أن ترتبط بعرض السيرة الذاتية التى هى موضوع هذا الفصل، ويمكن تعقب التجربة المعاصرة لعرض السيرة الذاتية من فن الأحداث بالستينيات والسبعينيات عندما كانت العلاقة بين الفن والحياة اليومية غير واضحة ولم يكن التركيز على عرض الشخصية الماهر للحكاية بقدر ما كان على مقدرة المشاركين فى التعبيرعن "أنفسهم" داخل المواقف.

إن الموضوعات الخاصة بالذات وبالماهية هى موضوعات جوهرية عند مناقشة تجربة العروض بشكل عام، ولكن عرض السيرة الذاتية يطرح أسئلة معينة فيما يتعلق بإعتلاء "ذات" العارضين الصدارة بشكل صريح حيث يسعون لتصوير أنفسهم. ففى حين قدم ستاينسلافكى وبرخت (وآخرون غيرهم) نظريات عن التمثيل تهتم بالطريقة التي قد يطبق بها العارضون تجاربهم الشخصية على الأدوار التى يلعبونها، ويتطلب مناقشة عرض السيرة الذاتية التفكير بعرض "الذات" بدلاً من مجرد محاكاة شخص آخر. وبالفعل، أطلق على هذا النوع من العروض مسمى "اللا - تمثيل" لكونه ينتهج نهجًا مخالفًا للدور المقنع ويتصل بشكل مباشر بالمتفرج، ويمكن فهم اللا تمثيل على أنه ينتهج نهج التيار الطليعي الحديث، فهو ليس بالتجربة المحاكية التى تسعى لتمثيل شخصية

خيالية، بل هو إعادة تشكيل الحقيقة التي تسعى لجعل الحواجز بين الفن والحياة غير واضحة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن النظر إلى أسلوب اللا - تمثيل كتجربة أدائية تصوغ الحياة اليومية ومن ثم تؤثر على مكونات الشخصية نفسها.

وكثيرًا ما يستعين المبتكرون المعاصرون بتجربتهم الشخصية بشكل صريح عند إبداع العمل الذي سيتم عرضه، وينشغل هذا العمل بقضايا الأصالة والذاتية وتلقى العمل الفنى، وتطرح الأسئلة حول موضوع الأصالة عندما تمتزج الحقيقة بالخيال وعندما يتم معالجة الشخصية حيث يقدم العارض شخصية معينة للمتفرجين وعندما يلقى الضوء على طرق التلقي التي تحث المتفرج على إقامة علاقة فعالة مع المادة المقدمة - فمنهجيًا - يسفر اللجوء للاهتمامات والحكايات الشخصية كمصدر للمادة الفنية عن عملية إبداعية معقدة تستفيد من حقائق الحياة الواقعية لتشكيل العرض، وكما هو الحال فى حكايات السير الذاتية الأخرى، فإن عرض السيرة الذاتية دائمًا ما يمزج المادة الخيالية بالعناصر الخيالية. ويلقي لويس رينزا - وهو ناقد فنى لفترة ما بعد الحداثة - الضوء على طرق الإنتاج التى تمزج الحقيقة بالخيال و يفند الفكرة بأن الذات، وذلك بالإشارة إلى العناصر المختلطة التى قد تكوّن حكاية السيرة الذاتية، وحدة متماسكة قد تتصف بالأصالة. وبدلاً من رؤية السيرة الذاتية كوسيلة اتصال مباشرة بين الذوات الأصلية للمؤلف ومتفرجيها بوصفهم أول المعلقين عليها، يضع رينزا العملية الإبداعية فى الصدارة، تلك العملية التى تقع فى قلب عملية الإنتاج والتلقى لنصوص السير الذاتية. ويوضح رينزا أن إنتاج السيرة الذاتية هو

نتيجة الاستفادة من التجربة الشخصية المعروضة لتنقية الذاكرة والإعداد الشخص. وبدلاً من رؤية السيرة الذاتية كانعكاس مباشر للواقع أو للإبداع الخيالى البحت، يوضح رينزا أنه:

يمكن القول أن السيرة الذاتية ليست بالخيالية أو باللا خيالية ولا حتى مزيج منهما، فنحن نراها كأسلوب فنى فريد واضح فى دلالته لتعبير ذاتي المرجعية.

(رينزا ١٩٨٠: ٢٩٥)

ويلقي رينزا الضوء على الطريقة التى قد يتسبب بها نص السيرة الذاتية فى إحداث خلل فى الثنائى المتناقض للحقيقة والخيال وذلك من خلال بناء حيز إبداعي بينهم. وهذا الحيز الإبداعي يعمل على مزج عناصر التفاصيل الواقعية بالخيال الروائى ليحيط هذا المزيج شخصية العارض.

وهناك أسباب متعددة لاستخدام التجربة الشخصية داخل العمل المستنبط المعاصر وتبدأ من الدوافع الأيديولوجية حتي البرجماتية الفنية. وتقوم بعض الفرق الابتكارية بتوظيف التجربة الشخصية كوسيلة لكشف المواقف الاجتماعية السياسية. فعلى سبيل المثال، استخدمت فرقة المسرح النسائي "المساحة المشتركة" ((Common Groundتجربتها الجماعية الخاصة بمخيمات السلام خارج بوابات جراهام كومن حيث موقع القذائف الطوفية لإنتاج العمل الفنى المسمى "بالسياج" ((The Fenceلعام ١٩٨٤ وفيه تعمل النساء سويًا من أجل نشر السلام. فهذا العرض قائم على المبدأ النسائى بأن العمل الشخصى هو عمل سياسى وهو يوظف حكاية السيرة الذاتية كوسيلة لتجسيد رسالة

أيديولوجية. وقد تؤدي الاهتمامات الجمالية أيضًا إلى تطبيق منهج السيرة الذاتية. ومن ثم، وكما هو الحال عند الحداثيين، فإن تجربة اللا - تمثيل قد يتم توظيفها كاستراتيجية الغرض منها قلقلة الأنماط التقليدية الخاصة بعمليتي تقديم وتلقى الأعمال الفنية و للتشجيع على بناء نظرة جديدة حول العلاقة بين الحياة والفن داخل نطاق الحدث. وعلى سبيل المثال، تستخدم الفرقة المسرحية البريطانية "الجماعة الثائرة" (Frantic Assembly)الشخصيات الحقيقية لأعضاء الفرقة داخل عروضها. ولقد استخدم أعضاء الفرقة أسماء بعضهم البعض داخل العروض التى اشتملت على بعض الأجزاء التى تشير إلى حياتهم اليومية. فهذه الإستراتيجية تشجع الجمهور على التعرف على شخصيات العارضيين الحقيقية، الشئ الذى قد يعلى من إحساس المتفرجين بالقلق حيال الخطورة التى قد تواجه العارضين فى عروضهم التى تعتمد فى المقام الأول على القدرة الجسدية. وباختصار، إن عنصر السيرة الذاتية للعمل يستخدم كأداة لتشجيع الارتباط بين العارض والمتفرج، حيث يتضاعف وعى المتفرج بإمكانية حدوث مكروه جسدى أو عاطفى بالعرض.

ويعد أيضًا أسلوب المشاهدة الجماهيرية من أحد العناصر المهمة داخل تجربة عروض السير الذاتية المعاصرة، ففى حين رأى عالم الاجتماع الأمريكي سكوت لاش أن نمط الاعتراف المعاصر دليل على زيادة الشعور بالنرجسية، أظهرت شوشانا فيلمان الباحثة في دراسات الكوارث أن مشاهدة الحقائق الشخصية قد أصبحت في غاية الأهمية. وقالت أن المصائب واسعة النطاق كالهولوكوست (المحرقة) يمكن أن تكون من المصائب الساحقة والمبهمة ولكن عن طريق سرد

احد القصص الشخصية ، قد يستطع الفرد أن يكون لها مفهومًا داخل نفسه. وداخل هذه العملية يتحمل المستمع مسئولية أن يكون شاهدًا وبهذا "يتلاشى الإحساس بالانعزال الذى يفرضه الحدث" (وردت فى أندرسون ٢٠٠١: ١٢٩). وبدلاً من أن يكونوا متفرجين غير مشاركين ، ينخرط مشاهدو العرض الذاتي في علاقة مع العارض وذلك للطبيعة الموثقة للمادة وحقيقة أن الحقيقة تقدم لهم بشكل مباشر. فعرض السيرة الذاتية يتقبل وجود الملاحظين ويؤكد على وجود علاقة ألفة ومودة مع الشهود.

إن عرض السيرة الذاتية هو في حقيقة الأمر شكل معين من اشكال العمل وفية يتم التأكيد على المنهج المبدع والذاتي الارتداد ، ولهذا المنهج تأثيرات على تقديم وتلقى العمل حيث يعمل على تشكيل المحتوى الشخصي للعمل. يهتم المشاركون في التجربة بتقديم مادة شخصية للمتفرج ولهذا فهم يعملون على تغيير شكل الحكايات المأخوذة من حياتهم اليومية إلى إنتاج فنى قد يقدم بالساحات الشعبية. وفي عمل مثل هذا، يظهر الشعور بالتوتر بسبب التعبير العلنى عن الأفكار والمشاعر والسلوكيات، الأمر الذي يعتبر خاصًا وسريًا بالنسبة للرؤية التقليدية. ويتم إكتشاف هذه التوترات وإستغلالها نتيجة لتأثيرها المسرحى، ويتم تشكيل صناعه وتوصيل وتلقي العمل من خلال إتجاه يقوم بالتركيز على التجرية الشخصية. سيهتم هذا الفصل بتقديم تأثيرات مزج الحقيقة بالخيال وبموضوعي عرض الذات واستغلال المتفرج كشاهد.

الأسرار والأكاذيب

إن فرقة "الراعى الثالث" ((Third Angel، ومقرها الأساسي بمدينة شيفلد، هي مثال للفرقة الابتكارية التى تستخدم مادة السيرة الذاتية بشكل صريح لتطوير العمل المبدع. وتصف الفرقة أعمالها كما يلي:

لقد اعتدنا على صناعة الأعمال التى تستقى قصصًا من حياتنا وحياة الآخرين. وإعتدنا على صناعة الأعمال التى تضل الطريق في مساحة رمادية اللون بين الحقيقة والخيال، وبين الذاكرة والتخيل. فهذا ما نفعله: عمل يمزج التفاصيل الوثائقية بالخيال ولكنه لا يهتم بتحديد أى منها.

(كيلى ٢٠٠٠: ٤٩)

إن شغل فرقة "الراعى الثالث" "لمساحة رمادية اللون" بين الحقيقة والخيال قد تم تجسيدها فى عرض "أين من هنا" ((Where From Hereلعام ٢٠٠١، فكان وصف غرفة النوم بالقصة الخيالية وصفًا حقيقًا لغرفة نوم أحد العارضين. وفى أثناء البروفات اكتشفت الفرقة أن الغرف التى تم تصنيعها تنتقص التفاصيل التي رأوا أنها ضرورية للتعبير عن حدث العرض، ولاحظ المخرج أن هذه التفاصيل "ليست طبيعية بالقدر الكافى" ولذا كان عليهم الاقتراض من الحياة اليومية حيث أدركوا أن هذه المادة ستمد العمل بعبق الأصالة. (الراعى الثالث ٢٠٠٤). وفى عملها التجريبي، استمرت الفرقة فى اكتشاف احتمالات مزج تفاصيل السيرة الذاتية بالحكايات الخيالية.

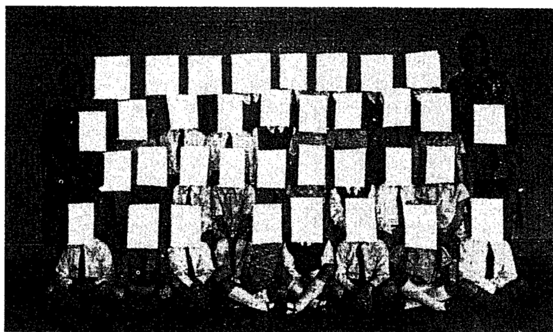
وفي عـام ١٩٩٩ ظهـرعـرض "فـصل الست وسـبـعـون") (Class of 76و هو بمثـابة مشـروع سيـرة ذاتية كشف عن طرق عـمل فرقـة الراعى الثـالث. فـمدة العرض الأول خمس عشرة دقيقة قدم خلالها العارض اليكساندر كيلى معلومات عن رفـاقـه السـابقين بمدرسـة "أطفـال تشـاكـرى" ((Chuckery Infantsومـا أصبـحوا الآن. فكل المعلومـات . مـثل لعب لاهكيـر سينج لكرة القدم لأى سـبب . مـختلقة، وحتى بعض الأسـمـاء التى ذكرهـا مـختلقـة وذلك لـعدم قدرة كيلى على التذكر. وهذا أحـدث عملية بحثية أسفرت عن نسـخة ثانية للعرض سعت لتقديم الحقائق وقـام بعض الأشخاص موضع النقـاش بالتصديق على حديث كيلى. وكان آخر تطور للعمل في نسخة أخرى إستخدمت الطريقة السابقة. وفى هذا العرض قدم كيلى نفسه للمتفرجين وقدم لهم شرحًا عن مشروعه الفنى، ثم شرح عمليتى صناعة وتلقى العمل، وإستغرق وقتً في التعبير عن دور الذاكرة في هذه العملية.

تلعب الـذاكـرة دورًا جـوهـريًا فـى خلق عـرض السـيـرة الذاتيـة. فـتـعمـل الذاكـرة البشـرية كمصـفـاة، ونتيجة لذلك قد لا يكون مـا تبقى بتلك المصفاة حقيقًا ولكنه نسـخـة مـزينة من الحـقـيـقـة. يقـول كيلى عن رفـاقـه فى "فصل الست وسبعون" : "هكذا أنا أتذكرهم" موضحًا التفاوت بين كيف كـانوا بالفعل وكيف تم تقديمهم (الراعى الثالث ٢٠٠٣). ومن خلال هذه التعليقات أعلى العرض من شأن إمكانية وجود وجوه متباينة للحقيقة تظهر نتيجة لوجود مـاهيات ذاتية مختلفة. فعلى سبيل المثال، عبر كيلي عن وجهات نظر مختلفة عن صور الصدام داخل الملاعب. وبشكل آخر، أعلن كيلى عن نفسه كراوٍ للقصة ثم سرعان مـا اندمج فى عملية تمثيل نفسه الأمر الذى يتيح له إمكانية الكتابة من مواقع أخرى.

وساعدت تجربة إعادة الحكى والتذكر فى إعطاء بناء شكلى للعرض. وقدم عرض "فصل الست وسبعون" كما لو كان مصادفة حقيقية، فكثيرا ما يقرأ كيلى من لوحة للكتابة ويشير لوجوه من صور فوتوغرافية بطريقة توحى بصدق المعلومات التي يتم توصيلها. أما التتابع الحدثى بالعرض فكان محددًا بتعليقات مثل "ماذا أستطيع أن أتذكر أيضًا؟" تُتبع بلائحة من الذكريات المهمة مثل "شرح لنا السيد تيرنر كيف ننظف أسناننا بالفرشاة وكيف مزق رابطة عنقه فى إحدى الاجتماعات" (الراعى الثالث ٢٠٠٣). ولم تكن هناك أية محاولة لإعادة خلق الحدث، بل كان التركيز على لحظة التذكر نفسها. فتلك العلاقة بين الماضى والحاضر توضح الطرق التى يبنى بها عرض السيرة الذاتية. ويقول رينزا:

إن محتوى الرواية يضع حاجزًا بين حقيقة ما رُوى بالماضى وحاضر الموقف الروائي.

(رينزا ١٩٨٠: ٢٧١)



شكل ١-٥ الراعى الثالث: فصل ٧٦
ذكريات مسقطه تعمل كمادة لتكوين حدث العرض
بتصريح من شركة الراعى الثالث

وفى أثناء العرض إزداد الشعور بأن الموقف الروائي يدور في الوقت الحاضر بطريقة قد لا تظهر في النص المكتوب، حيث يقف العارضون أمام المتفرجين ليقوموا بتقديم أنفسهم بشكل مباشر كرواة للقصص. ومن ثم قدم كيلى المعلومات بطريقة مباشرة للمتفرج لحظة حدوث العرض وكان بمثابة قناة يتدفق من خلالها المعلومات عن الأحداث الماضية. وكان المتفرجون على دراية تامة بأن الأحداث قد تتضمن إعادة صياغة للوقائع الحقيقية، وبالفعل، علقت الفرقة بأنه أثناء جلسات الأسئلة والأجوبة، كثيرًا ما يتساءل المتفرجون عما هو حقيقى، على الرغم من أن كيلى نفسه أكد أن كل ما قاله حقيقى (الراعى الثالث ٢٠٠٤). فيبدو المتفرجون حريصين على مَنطَقَة الروايات المعروضة وفهم أين تقع الحقيقة.

ويسلم رينزا بأن حكاية السيرة الذاتية هي دائما "مشروع أدبى غير مكتمل"، وعلى الرغم من أن به بداية، فلا يوجد به منتصف أو نهاية (رينزا ١٩٨٠: ٢٩٥). وتؤثر العلاقة المعقدة بين الماضى والحاضر على طرق بناء السيرة الذاتية. وعلق كيلى قائلا أن "فصل الست وسبعون" به إحساس "العمل غير المكتمل"، فبه كل المعلومات عن الأشخاص داخل الصورة ولكن وقت العرض لا يوجد الوقت الذي يسمح بسماع تفاصيل كل المعومات التي لديه (الراعى الثالث ٢٠٠٣). وعلى الرغم من عرض كيلى لذكرياته عن هؤلاء الأشخاص، يتصف فى وقت ما أثناء العرض مخاطبًا الجمهور قائلاً :" ربما تختلف عندكم هذه المعلومات" (الراعى الثالث ٢٠٠٣). ويدل تقبل المتفرجين لهذا العرض بالتأكيد على أنهم قد بنوا علاقة صداقة شخصية مع المادة المقدمة. فمناقشة الحياة

المدرسية تثير الضحك حيث تتشابه حكايات العارض مع حياة المتفرجين. وعلى سبيل المثال، يبدو أن كثيرًا من الأشخاص يرون أنفسهم في قصة صبي المدرسة المتمرد. فإن تقديم التفاصيل الأصلية لتجارب العارض تساعد على استعادة ذكريات الجمهور الشخصية.

عرض الذات

إن عرض "فصل الست وسبعون" هو خير مثال لتجربة اللا - تمثيل والتى دائمًا ما توجد في عرض السيرة الذاتية. فبدلاً من تقديم شخصيات بأسماء معينة الشئ الذى يوسع الفجوة بين تلك الشخصيات والعارضين أنفسهم - فإن العارضين يعملون على عرض أنفسهم - أو على الأقل نسخ أنفسهم وفى بداية العرض قدم كيلى نفسه "كعضو هام بفرقة الراعى الثالث" وشرح كيف أراد طيلة حياته أن يصبح بوليسًا سريًا" (الراعى الثالث ٢٠٠٢). وعلى الرغم من كون تلك المعلومات حقائق شخصية، فإن تقديمها محاط بإطار عملية الإعداد. فعلى الرغم من أن كيلى أراد دائما أن يكون عالمًا جيولوجيًا، تم استبعاد تلك المعلومة من العرض لأنها لا تخدم الهدف الأساسى من العرض الابتكاري. وأوضح نيجل تشارنوك - أحد مؤسسى فرقة المسرح الجسدي DV8 ومقرها بريطانيا وهو الآن مبدع عروضه الخاصة التي تشتمل على العمل الفردى- كيف يمكن أن يتغلب العارضون في هذا العرض القائم على الذات. فقال:

> **إن العروض التى اصنعها دائمًا ما تدور حول ما يخص أشخاص العرض نفسه، وليس حول اى شئ آخر بعيداً عنهم. فأنا لا اطالبهم بتمثيل دور الشخصيات- فالوضع كالاتى: ماذا ستفعلون؟... وهكذا على خشبة المسرح يكونون على**

طبيعتهم ولكن بشكل زائد ؛ أكثر مبالغة مع علو درجة الصوت إلى حد ما.

(تشارنوك ١٩٩٦: ٣١)

وهذه طريقة العمل الشائعة، فالعارضون في السيرة الذاتية دائمًا ما ينهمكون في تقديم أنفسهم بشكل أعمق، فشخصياتهم "كأناس حقيقيون" وكعارضين ليست واضحة بالقدر الكافى لأنهم يرتدون قناع الشخصية، وعلى الرغم من ذلك يتصرفون بطريقة أعمق وأكثر وعى. ويقترح هوويل أن " التمثيل ما هو إلا الإدعاء بأنك شخص آخر، أما عرض اللا - تمثيل، فهو يركز على الإدعاء بأنك ذات الشخص" (هوويل ١٩٩٩: ٤٠٨). وهكذا، فإن عرض السيرة الذاتية يعرقل عملية تقديم الدور ولا يفرق بين الشخصية الحقيقية وبين خلق الشخصية.

يعمل عرض السيرة الذاتية على مضاعفة الإدراك بمدى صعوبة عرض الذات ويظهر ذلك صراحة للجمهور بشكل متعمد. وهذا بدوره قد يحث المتفرج للتفكير مليًا في عرض الذات بالحياة اليومية وتقاليدها وأعرافها. ويناقش إيرفنج جوفمان فى "عرض الذات فى الحياة اليومية" (The Presentation of Self in Everyday Life) الطريقة التى يشكل بها الأفراد سلوكهم من أجل التلاؤم مع الدراما الاجتماعية التي يعيشون بداخلها، وهكذا يلعبون أدوارًا معينة. أما فنانة العرض الأمريكية لورى أندرسون والتى قضت أكثر من عشرين عامًا فى خلق عمل تجريبى، فهي تستغل أسلوب اللعب بالأدوار فى عرضها. فقد وصفت نفسها في العرض بأنها لا تمثل ولكنها تشارك فى أساليب حديث مختلفة كما هو الحال فى الحياة اليومية:

فعلى سبيل المثال، فقد استخدمت حوالى ثمانية أساليب للتحدث اليوم، بدءًا

من مكالمة عبر الهاتف حول حالة وفاة بالعائلة، ثم الحديث مع أمى، ثم الصراخ فى وجه المحامى بأحد أساليبى الأكثر فاعلية والخاصة بالأعمال.

(وردت فى هوويل ١٩٩٩: ٤٠٧)

فهذا الدمج بين الحياة الواقعية والعارض هو تطور لتجربة التيار الطليعي الحديث التى - كما أوضحت كلير ماكدونالد" - سعت لإغلاق الفجوة بين الفن والحياة" (ماكدونالد ١٩٩٥: ١٩١). إن العرض الواعى "للذات" يجذب الانتباه لاكتشاف الشخصية التى هى دائمًا في قلب عرض السيرة الذاتية.

إن الاحساس بالحقيقة بعرض السيرة الذاتية يضفى على عنصر المواجهة (بين العارض والمتفرج) ديناميكية معينة. فبدلاً من أن يدعي العارضون بأنهم يلعبون دور شخص ما، يندمجون فى رواية الأحداث الماضية بشكل مباشر للمتفرجين، ومن ثم تصبح العلاقة بين راوى القصة وبين المتفرج نابضة بالحياة. وعندما يخاطب العارضون المتفرج بشكل مباشر، يدرك المتفرج حينئذ بأنه أصبح مشاركًا بالمساحة الفنية نفسها في لحظة تقديم العرض. وهذا بالتالى يتطلب أن يتوفر فى العارض عنصر "الحضور". وتصف أندرسون بنية عرضها لذاتها فتقول: "يجب أن تكون حاضرًا، وتتم العمل" (وردت فى هووي ١٩٩٩: ٤٠٨). فتعايش العارض في وقت العرض هو بالطبع أساس كل تجارب العروض، ولكن بالنسبة لعرض السيرة الذاتية، تقوى وتُعظم تلك الديناميكية حيث يسعى العارضون إلى عمل روابط حقيقية مع المتفرجين من خلال عملية كشف وتعرية الذات. وهكذا - على سبيل المثال - فإن أعمال أندرسون ـ شأنها شأن كثير من أعمال السيرة الذاتية ـ دائمًا ما تشتمل على أقل مساحة للعرض وذلك من أجل

التركيز على العلاقة بين العارض والمتفرج بدلاً من التركيز على البناء المسرحى.

وأحد عروض أندرسون الصريحة التى تعتمد على اكتشاف الذات والماهية – شخصية أندرسون الذاتية والشخصية الثقافية الأكثر إتساعا للولايات المتحدة – هو عرض "السعادة" (Happiness) لعام ٢٠٠٢, فقد كانت أندرسون متخصصة فى علم المناظرة لفترة طويلة، تكتب الأعمال التى تكشف المناخ السياسى الاجتماعى المعاصر، وكان عرض"السعادة" رد فعل للهجوم الإرهابي لأحداث ١١ سبتمبر لعام ٢٠٠١ . فكانت مادة السيرة الذاتية جزءًا جوهريًا من تجربة الفنان، كما طورت شخصية في العرض تدعى "لورى أندرسون". فى عرض "السعادة" أكدت أندرسون على الأحاسيس الشخصية تجاه الوضع السياسى، وتصف أندرسون العمل بأنه "أكثر أعمال السير الذاتية حداثة" (أندرسون ٢٠٠٣)*. ويقع ستوديو أندرسون الخاص على بضعة خطوات من مشهد أبراج توين وهكذا كونت نظرة معينة عن الأحداث العالمية. وقالت أندرسون "أن صدمة الإرهاب قد دفعت بى لمكان آخر" (أندرسون ٢٠٠٣)*. فعرض السعادة يعتبر بيانًا شخصيًا للرحلة الذاتية التى مرت بها أندرسون، ومن هنا ظهرت أندرسون في العرض كأداة للفعل وأيضًا كشخص وقع عليه الفعل. وكما هو الحال في بقية أعمالها ينعدم الإحساس بتصوير الشخصية على خشبة المسرح، فبدلا من ذلك كانت تظهر لورى أندرسون بذاتها – أو ربما بشكل أدق – بذاتياتها. وخلال العرض لم ترتدى أندرسون أية ملابس صريحة قد تحدد ملامح الشخصية، بل ارتدت ملابس رسمية – بنطلون أسود وجاكيت وقميص أبيض. قد يرمز إلى

*ورد هذا النص بـ "Artist statement" , Barbican Programe, London انظر المراجع بالخلف.

الحيادية. وركزت أندرسون بسلسلة المونولوجات التى اشتركت بها مع الجمهور على الشخصية وعلى تغيير المظهر الأمر الذي زاد من وعى المتفرج بعملية عرض "الذات" التي تكشفت بداخل العرض. وتصف أندرسون كيف كانت تبحث "على مدار السنة الماضية عن طرق للهروب من آرائها الشخصية وذلك من خلال وضع نفسها بمواقف غريبة" (أندرسون ٢٠٠٣)*. ومثل كثير من الفنانين، أنجزت أندرسون عملاً تجريبيًا تولدت منه مادة فنية قامت أندرسون بعد ذلك بتجميعها فى عرض فني، فعرض السعادة مكون من مونولوجات أبيزودية تعطي بها أندرسون بيانًا عن تجاربها في الشخصية، كما تحكي ايضا - ضمن أشياء أخرى- عن الأوقات التى أمضتها مع مجتمع الأميش وعملها كعضوه بهيئة المحلفين وعملها كنادلة لماكدونالد.

وقد أعلت حكاية أندرسون عن ماكدونالد على الأخص من شأن عرض الحياة اليومية. وشرحت أندرسون كيف أن العاملين المشاركين قد ظنوا بأنها ألمانية الأصل ولكن أندرسون لم تبذل أى جهد لتغير تلك الفكرة. وبالفعل، استغلت النموذج العنصري للكفاءة الألمانية موضحة: "إن التفكير فى نفسى كألمانية الأصل ساعدنى كثيرًا"، فقد سعيت للوصول للمستويات الإنتاجية نفسها الخاصة بماكدونالد (أندرسون ٢٠٠٣)*. إن مثل هذا التحول في الذات ومحاولات اكتشاف كل الإمكانات داخل عرض الذات هو سمة مميزة لكل من مشروع أندرسون بالتحديد والعرض الذاتي. ويعلق هيدون:

> **لا تعبر التجربة إذن عن جوهر ما في الشخصية، ولكنها تؤلف الجوانب الذاتية، وبدلاً من كونها انعكاسًا لبعض الواقع، يجب أن تكون الأساس اللازم لتحليل الأساليب الانتقالية.**
>
> **(هيدون ١٩٩٨: ٥٢)**

وفتح عمل أندرسون، كما هو الحال مع كل فناني السيرة الذاتية، الباب أمام الأسئلة الخاصة بمكونات الشخصية والأساليب الانتقالية التى تحكمها. وسمح العرض الذي تشكلت فيه الذات للجماهير أن تفكر في كيفية خلق الذات.

إن محاولة عرض "الذات" تحتاج لما وراء الأساليب المسرحية حيث يوقظ العارض إدراك المتفرج بأنه يقوم بعرض عملاً فنيًا يقوم المتفرج باستهلاكه. وفي حين كانت تلك الديناميكية واضحة فى عرض "السعادة"، كان الجزء الختامي يتميز بأنه ذاتى الارتداد بشكل صريح. فقد خاطبت أندرسون المتفرجين بشكل مباشر قائلة: "إنها نهاية المسرحية وقد خرج الممثلون ونظروا إليكم" (أندرسون ٢٠٠٣)*. وبهذا التتابع أظهرت أندرسون نفسها كعارضة وأيضًا عملت على زيادة وعى المتفرجين بدورهم كمشاهدين من خلال الطريقة التي بادلتهم بها تحديقهم لها.

المتفرج كشاهد

إن عملية الشهادة جوهرية لتلقي عرض السيرة الذاتية. فبدلاً من كون المتفرجين مشاهدين سلبيين، يصبح لهم دورًا فعالاً كمستمعين، فإنها الطبيعة الصادقة للمادة المعروضة التي تجذب المتفرج ليرتبط إرتباطًا فعالا بالعارض، وفى مقالة حول عرض "السعادة" للورى أندرسون، يلاحظ ميشيل بيتانكورت أن:

> **تجعلنا قصص اندرسون نشعر بأننا لا نملك إجابة لما نشهد به، وأن الشهادة على تلك الفظائع من خلال القصص هى فى حد ذاتها طريقة للتقليل من**

---

*ورد هذا النص بـ "Happiness, Barbican Theatre, London 8 Mag انظر المراجع بالخلف.

وقع تلك الفظائع.

(بيتا نكورت ٢٠٠٢)

وتستوجب حقيقة المادة التى تقدمها أندرسون بالإضافة إلى الطريقة الودية التى تعرض بها باستخدام ضمير المتكلم أسلوب فعال لمجموع القراء. ولقد عرف بيتانكورت ذلك بعملية الشهادة.

ويستلزم المسرح فى الأساس وجود متفرجين ولكن مفهوم الشهادة له دلالة أخرى لعلاقة المتفرج بالعارضين. وعند دراسة عملية الشهادة داخل العرض، أعتمد الدارسون على العمل داخل مجال الكوارث الذي يهتم بتحليل التجارب العاطفية المؤلمة وبتحليل الذاكرة والعلاقة بينهم. وكما هو واضح في دراسة الكوارث، يدرك دارسو العروض فاعلية الحكاية الشخصية، كما يدركون الدافع الكامن داخل الشهادة الذي يحثهم على تقديم الدليل على القصة التي تقدم إليهم. فالشهادة دائمًا ما تعرف بأنها رد فعل لكارثة ما ولكن بجى فلان وهو أحد دارسى العروض، يوضح أيضًا أن :

الشهادة بالمسرح ... تساعدنا أيضًا على اكتشاف درجة إستجابتنا (بدرجة الغدر والالحاح نفسها) للإدلاء بالشهادة على الفرح والمتعة ومنتهى السعادة التى نشعر بها فى أجسادنا الفانية وعقولنا المعيبة وقلوبنا الشائبة وبألسنتنا الموهنة.

(وردت بإتشلز ١٩٩٩ : ١٣).

فالشهادة هي إذن دعوة للارتباط فى اتصال مزدوج الاتجاه وعادة ما تكون تلك الدعوة شخصية وودية داخل عرض السيرة الذاتية. إن التفكير في الجمهور

بالنسبة لأصحاب التجارب عنصر جوهرى فى صناعة العرض. وعلى سبيل المثال، تشرح فرقة الراعى الثالث (Third Angel) سبب تساؤلها الدائم: "من هم المتفرجون؟ ما هو سبب وجودهم؟" (الراعى الثالث ٢٠٠٤). وبهذا الأسلوب، يصبح المتفرج شخصية أخرى من شخصيات العرض.

يعمل أسلوب الشهادة على صياغة الشكل والمضمون ومن هنا كان التركيز عليه، كما يعتبر الخطاب المباشر للجمهور - كما تم شرحه - عنصرًا أساسيًا لعرض السيرة الذاتية، حيث يسلم بالحوار المتبادل بين العارض والمتفرج داخل العرض. ويناقش تيم إتشلز، مخرج العروض الجماعية الاستنباطية لفرقة "التسلية القسرية"، أهمية تعبير "فى الحيز ذاته" للمسرح بالنسبة لعمل فرقته، وتحدث إتشلز عن :

الكفاح من أجل إنتاج شاهد على العرض بدلاً من المتفرج الموجود بكل مكان في مشهد العرض... فهى دعوة لأن تكون هنا الآن، لتشعر بالضبط عما يجب أن يكون بهذا المكان فى ذلك الوقت.

(إتشلز ١٩٩٩ : ١٠).

تقع فرقة "التسلية القسرية" بالمملكة المتحدة بمدينة شيفلد، واشترك كثير من عارضيها لمدة عشرين عامًا ليمتد نطاق أعمالهم من قطع فنية للمسارح الجوالة إلى التجهيزات الكاملة للعمل الفنى. فقد تبحر عرضهم "تحدث بمرارة" (Speak Bitterness) في مفهوم الشهادة بأسلوب مثير للاهتمام. وكان العرض الأول عام ١٩٩٤ وهو مكون من سلسلة من الاعترافات الحقيقية والخيالية. فقد قدمت مرة على أنها قطعة مسرحية ومرة أخرى فى صورة عمل يمتد لستة

ساعات. وكان العارضون يرتدون ملابس رسمية وقد اصطفوا خلف منضدة طويلة مكتظة بالأوراق وقاموا بتوجيه اعترافاتهم مباشرة للجمهور، وفى بعض الأحيان كانت تلقى الاعترافات بصوت عالٍ وفى أحيان أخرى كانت تسمع بالكاد. فقد تركت بعض الأجزاء خلال العرض دون نص مكتوب وذلك لإعطاء العارضين المساحة اللازمة للتفاعل التلقائى مع بعضهم البعض ومع الجمهور، وقررت الفرقة توفير عنصر الإضاءة للجمهور أثناء العرض وذلك لتوافر عملية الاتصال بالعين بين المتفرجين والعارضين. فكانت هذه رغبة العارضين لعمل إتصال داخل القاعة بغرض جذب الجماهير نحو العمل المسرحى.

ويؤكد إتشلز " بالنسبة لنا دائمًا ما يسير العرض والاعتراف يدًا بيد" (إتشلز ١٠٠٠ : ٢١٩). وهكذا يمكن أن نعتبر عرض "تحدث بمرارة" تعاقبًا منطقيًا فى كونه يختبر العناصر الأدائية للاعترافات، ويمكن النظر إلى هذا الدافع كنتيجة للأسلوب الذاتى للعمل عندما يكون الاتجاه دائمًا – كما أوضح رينزا – نحو ما هو معتاد أن يظل سرًا.(رينزا ١٩٨٠ : ٢٩٥). ويمكن إرجاع هذا الدافع أيضا للمناخ الثقافى الذى يشبع الولع بحكايات السير الذاتية. وقد اقترح ريتشارد سينت، ضمن معلقين آخرين، أن المجتمع الغربى أصبح أكثر خصوصية، وفى هذا المناخ، لاحظ النقاد أن وسائل الأعلام هي السبيل لعرض قصص الآخرين. فإن كل ما كان يُرى بالحياة اليومية هو الآن متاح فقط كإنتاج لوسائل الإعلام، فتلك الديناميكية تصل لذروتها فى برامج الأحاديث التلفزيونية عندما يقدم الضيوف قصصهم الشخصية على الملأ. وقد شرح إتشلز كيف أعتمد نص "تحدث بمرارة" على نماذج الاعترافات المختلفة كبرامج الأحاديث التليفزيونية واعترافات

الكنائس والاعترافات بالمحاكمات العلنية، وذلك من أجل خلق عرض فنى يكون الشاغل الأول فيه هو الرغبة فى الاعتراف، فجزء من النص يُقرأ كالآتى :

لقد قيدنا يدى لى موريس بالأصفاد فى داريزين الملعب وخلعنا عنه سرواله. لقد قضينا حياة قاسية وسريعة، كنا سعداء لأننا لازلنا نعيش، لم يكن لنا رأى في أى شئ ما عدا فيما يتعلق بجنون الحياة. لقد أذنبنا بالحجرات العلوية، وأذنبنا بقطع أسلاك الكهرباء وقذف القنابل. لقد اعترفنا للتماثيل، للحطام، ولرفاق اللعب.

(إتشلز ١٩٩٩ : ١٨٦).

إن المزج الممتع بين الأسلوب الفظ والأسلوب العادى الذى تم تجسيده بشكل ذاتى الارتداد يحاكى أسلوب الاعتراف، قدم للجمهور مجالات معقدة للتداول. وتوضح ماكدونالد أن تلك الديناميكية تظهر فى عرض السيرة الذاتية بشكل عام، فتقول : "فى مجتمع مولع تقريبًا بكشف الذات، فإن عمل مثل هذا يؤدي إلى توليفات ممتعة وقراءات غريبة" (ماكدونالد ١٩٩٥ : ١٩٣). ويبدو أن متفرجى عرض السيرة الذاتية يتطلعون إلى عمل اتصال حقيقي بالمادة التي يقدمها العرض. غير أنه يوجد عائق يتجسد فى أن تلك العروض كثيرًا ما تكون مزيجًا من الحقيقة والأكاذيب وأن المادة الشخصية من الصعب تفريقها عن المادة الخيالية. وربما تثبت نبرة الحقيقة تأثيرها الساحرعلى الجمهور الذى - طبقًا لثقافة الاعتراف - يرغب فى تصديق كل ما يراه، وهذا قد يرتد بدوره على العارضين. فقد واجهت إحدى المتفرجات فرقة الراعى الثالث بغضب قائلة : "لقد كذبتم علي" على الرغم من علمها التام بأنها فى أحد العروض المسرحية. (الراعى الثالث ٢٠٠٤). وبهذه الطريقة، يخوض عرض السيرة الذاتية جدالاً معقدًا بين الحقيقة والخيال وربما تتضح هذه الديناميكية أثناء أحداث العرض.

فعلى سبيل المثال، اثناء عرض "أين من هنا" (Where From Here) أعطت العارضة بيانًا عن أحداث العرض وتركت بمفردها بمقصورة المسرح وبدأت تقول مونولوجًا يبدأ بـ "أنا كاذبة". فهذه اللحظة المشحونة أظهرت أهمية الجودة الأدائية للعمل ورفعت من وعى المتفرجين الناقد من خلال استجدائهم بأن يعيدوا تقييم كل ما شاهدوه خلال العرض.

إن الاهتمام بفصل الحقيقة عن الخيال يرتبط بالرغبة فى تقييم مهارة العارضين، حيث يرغب المتفرج فى معرفة ما إذا كان هؤلاء العارضين يعبرون "عن ذاتهم" أم يقدمون عرضًا فنيًا فحسب. هذا هو الاختلاف الذي يسعى العمل الفنى لتعتيمه. فدائمًا ما يوجد بعرض السيرة الذاتية تلاعب مقصود بين ما هو حقيقى وبين المراد تصديقه. وهذا يعكس أنماط الحياة اليومية حيث إن العرض اليومي قد يزين الحقائق. وعلى مستوى آخر، تطرح هذه التجربة تساؤلات عما يكون الفن ومتى يختلف عن الحياة اليومية. إن أسلوب اللا تمثيل يمكن تعقبه منذ أعمال التيار الطليعى الحديث وفى الحركة المضادة للفن، حيث ساعد الاتجاه نحو إنكار مهارة العارضين على الاعتراض وعلى توسيع حدود التجربة الفنية. فإن فاعلية القصص الشخصية المشكلة داخل العروض تستمر فى تطوير إتجاه جديد في تجربة الفن الراديكالى.

والخلاصة هي أن عرض السير الذاتية قد يُرى كتجربة معاصرة لاتباعه أسلوب اللا تمثيل الخاص بالتيار الطليعى الحديث. فمثل التيار الطليعي، يطرح العمل أسئلة عن العلاقة بين الحقيقة والخيال وبين الفن والحياة بالإضافة إلى تعقيد أدوار العارض والمتفرج. فإن عرض السيرة الذاتية ينتمى للمناخ الثقافى

السائد، وعلى الرغم من ذلك يلجأ أصحاب التجارب لعرض السيرة الذاتية لعدة أسباب، فهذا الأسلوب من العمل يقدم موضوعات منهجية معينة وقواعد شكلية. فقد أبدع أصحاب التجارب الذين تم ذكرهم بهذا الفصل جميعًا عملا يمزج الحقيقة بالخيال، وينهمكون أثناء العمل بعرض "الذات" التي هي نموذج مكبر لشخصيات الحياة اليومية. ويسعون أيضا إلى جعل متفرجيهم يتلقون العمل بشكل فعال، فهو أسلوب الشهادة الذي يسلم بحيوية القصص الشخصية التى تعرض بالساحة الشعبية.

الفصل السادس
حكايات المجتمع

مفهوم المجتمع

لطالما أدرك أصحاب تجارب الدراما أن المسرح المستنبط وسيلة جيدة لتشكيل الجماعات وهو أيضًا وسيلة للتصدى للظلم الاجتماعى. إن التعاون بين أصحاب التجارب المسرحية المحترفين وبين المشاركين المنتمين للمجتمع دائمًا ما يسعى إلى تحسين حياة المشاركين ولتوسيع نطاق الديمقراطية الثقافية وأيضًا للمساهمة فى عملية التغيير الاجتماعى. ولأن العرض المستنبط يؤكد أساليب العمل المشتركة، كان ينظر إليه دائمًا كطريقة فعالة ومرنة للانتقال من النظرة الفردية لحكايات السيرة الذاتية إلى أشكال جماعية أخرى للاشتراك والاندماج الاجتماعى. إن حركة فنون المجتمع تدين بالفضل للاستراتيجيات الجمالية للناشطين السياسيين وصناع المسرح الذين تم ذكرهم بالفصل الرابع، كما تدين بالفضل لتحديثات المسرح التعليمى الذى شجعت أفراد المجتمعات المختلفة على اكتشاف وتصوير شخصياتهم الذاتية والجماعية. ترجع فاعلية المسرح القائم بشكل كبير على المجتمع إلى إدراك حقيقة أن المشاركة في العمل الدرامي تساعد على تصوير وإعادة صياغة وإعادة كتابة وتفسير حكايات المشاركين الشخصية بطرق تتحدى التقاليد الثقافية. فهي طريقة للتفكير بالتغيير الاجتماعى والذى يرتكز على مفهومين متنافسين - المجتمع والحكاية - اللذان يختلفان على نحو معقد. ويتناول هذا الفصل دور المسرح المستنبط فى تصوير ودراسة حكايات المجتمع.

وعلى الرغم من أن مفهوم المجتمع ينظر إليه بشكل عام من الجانب الإيجابى ويتضح هذا فى وصف ريموند ويليامز الشهير بأنه "كلمة مؤثرة يحيطها الدفء"

(ويليامز ١٩٩٢ : ٩٥)، إلا أن التجربة الفعلية للانتماء قد أصبحت محاطة بالمشاكل بشكل متزايد خاصة في المجتمعات التى يزخر تاريخها بانتشار المشتتين والمهاجرين. فإن الصور المثالية للمجتمعات المحلية المتجانسة حيث الأساس الاجتماعى الثابت لا تتصف فقط بالطبيعة الوجدانية البحته، بل إنها تفشل فى تقديم صورة وافية عن العلاقات الاجتماعية المركبة التى يعيشها كثير من الناس الآن. بالإضافة إلى ذلك، لا تعمل المجتمعات المحلية كما يظهر إريس ماريون يونغ من خلال المنظور الفلسفي فقط على تجميع الناس سويًا بل وتعتبر أيضا وسائل قوية للحجب أى أنها "تعزلنا" عن "هؤلاء الناس"، ففى بعض الأحيان يؤثر ذلك تأثيرًا سلبيًا حيث "يظل الناس فى أماكنهم" وذلك من خلال خداع الفقراء والحد من أنشطة النساء لتكون فى نطاق الأعمال المنزلية فقط وخلق بيئات معادية للمهاجرين. (يونغ ١٩٩٠ : ٣٠٠) (303). ومن المهم إدراك أن كثيرًا من الناس يتمسكون بالمجتمع المحلى الذي ينتمون إليه للحفاظ على الرفقة اليومية و للشعور بالسعادة وللحصول على المساندة والتأييد، وعلى الرغم من ذلك فإن الحكايات المباشرة للمجتمع القائمة على فكرة الهويات المحلية المتجانسة وحكايات التاريخ المشتركة والوحدة الإيديولوجية هي على الأرجح محدودة ومقيِّدة. أما السبب وراء ذلك فلا يتمثل في، كما يوضح المنظرون الاجتماعيون بينيدكت أندرسون وأنتونى كوهن، أن تلك الجماعات كانت موجودة بالفعل ولكن التغير الاجتماعى طمسها أو حطمها. وعلى النقيض عن ذلك، يوضح بينيدكت أندرسون وأنتونى كوهن، أن المجتمعات تتكون عندما يتخيل الناس بأن لهم قيمًا وهويات وصفات مشتركة (أندرسون ١٩٩١)، وتتكون أيضًا من خلال الدلالة الرمزية للوعى الثقافى الجماعي (كوهن ١٩٨٥). ومن ثم، تساعد كثير من

التجارب الثقافية المختلفة على بقاء المجتمعات ـ سواء كان ذلك بشكل متعمد أم لا. وتتطور عندما يصوغ الأفراد حكاياتهم الذاتية فيما يتعلق بمفهومهم عن حكايات الآخرين. وعلى حد قول كوهن، ينظر الأشخاص إلى المجتمع "كمورد ومنبع للمعنى فهو دلالة على شخصيتهم" (كوهن ١٩٨٥ : ١١٨).

إذا اعتبرنا المجتمعات أبنية رمزية، فإن ذلك ينم عن أن الطرق التي تسرد بها القصص تمثل الطرق المختلفة لتخيل تلك القصص. ودائمًا ما سعى أصحاب التجارب المسرحية صراحة لسرد قصصهم من منطلق شخصياتهم الجماعية كما سعوا لاستخدام العرض لبناء شعور قوى بالمجتمع. إن الفرقة البريطانية "المؤسسة الصناعية للشواذ جنسيًا" (Gay Sweatshop) التي أزدهرت أعمالها بالثمانينيات، هى خير مثال للفرقة التي سعت لتوليد شعور بالشخصية المشتركة عند الأفراد المهمشين بسبب ميولهم الجنسية الشاذة، كما سعت لتغيير آراء المتحاملين عليهم. إن عالم الفينومينولجيا بول ريسور - ضمن آخرون - هو صاحب الفكرة الخاصة بالحكايات فى كونها أداة لفهم النفس وطريقة ينشأ من خلالها الفرد علاقات بالآخرين وميكانيكية للتغيير الاجتماعى. وقد أوضح ريسو كيف تقوم الحكايات بكشف وبناء القيم الاجتماعية والثقافية، وأن النظرية الخاصة بالحكايات دائمًا ما تقع فى "مفترق الطرق بين نظرية الحدث والنظرية الأخلاقية". فقد عرف ريسو الأهمية الاجتماعية والأخلاقية لسرد القصص. ويرى ريسو "أن سرد القصة يشغل مساحة خيالية من أجل التجارب الفكرية التي تعمل بها الأحكام الأخلاقية بأسلوب إفتراضى". (ريسو ١٩٩٢ : ١٧٠). وتقع النظرية الخاصة بالحكايات، طبقًا لهذا الوصف، فى المساحة بين الوصف

والتصوير، بين الخيال والواقع. أو بكلمات أخرى، تشغل الحكايات حيزًا بين كيفية بناء وإدراك الحياة بشكل معتاد وكيفية إعادة بناء وتخيل الحياة للمستقبل على نحو محتمل.

أن تغير التصورات الخاصة بالمجتمع والحكاية يعكس الاهتمام المتجدد بمعرفة فوضوية التجربة المعاشة. وهذا يظهر الاحتمالات الأخلاقية التي وجدت من خلال الأشكال المتعددة للاندماج مع الآخرين، بدلاً من تلك الاحتمالات الموجودة داخل الحكايات الاجتماعية السائدة والمعهودة. إن حكايات المجتمع والحكايات الذاتية ليست بوحدات اجتماعية مكتفية بذاتها أو مغلقة على ذاتها، ولكنها تجارب اجتماعية مرنة وديناميكية، وهذا يعنى أن تجربة الانتماء للمجتمع دائمًا ما تمثل بيانًا جزئيًا للتجربة، فهى حكاية مبعثرة. ويعمق فيريد أميت طريقة التفكير هذه موضحًا كيف يظهر الفرد ولاءه لمجتمعات مختلفة أو فرق اجتماعية.

إن الاحتمالية الأساسية للمجتمع ، وشعور مشاركيه بوهنه وتغيره وتحيزه، وأنه فقط واحد من عديد من العلاقات المتنافسة أو الاحتمالات البديلة للاندماج لا يعني أنه مجتمع مغلق على نفسه أو ان له نظرة قاصرة تماما. فالمجتمع ليس بالعالم أجمع، فهو هو فقط مجموعة احتمالات معروفة.

(اميت ٢٠٠٢ : ١٨).

و تربط فكرة أن المجتمع يمثل "أحد مجموعة الاحتمالات المعروفة" المجتمع بإحكام بنظريات الفينومينولجية للحكاية التي تؤكد أن تفسيرات التجربة مؤقتة وغير كاملة ومتوقفة على عنصري الوقت والسياق .فهذه الفكرة تطرح الأسئلة

عن كيفية استمرار وتكاثر إنتاج الحكايات التي تدور حول الذات والمجتمع من خلال التفاعل مع الآخرين. فهي طريقة للتفكير في المجتمع كتجربة ثقافية وتوضح أيضًا كيف ان العلاقة التبادلية بين المشاركين بالعرض تمكنهم من مناقشة طريقتهم من خلال العلاقات التنافسية بينهم والحكايات المتباينة والقيم المجتمعية المختلفة التى ينتمون إليها.

إن التشابه بين النظريات الخاصة بالحكاية وبين المفاهيم الخاصة في المجتمع ينم على أن عملية بناء المجتمعات هى محاولة مبدعة وعملية خيالية لأنها تعطي عملية الحكي مستوى من التماسك الاجتماعى - على الرغم من كونه مؤقت - وطريقة لتصوير الأحداث وجعلها ذات معنى وتعرض لمتفرجين معروفين. إن سرد القصص في العمل الدرامي يلعب دورًا فى هذه العملية الخيالية، فهو يعطي المشاركين الفرصة اللازمة لطرح الأسئلة عن كيفية عرض وتجسيد حكايات المجتمع، وعن احتمالية إعاقتها أو إعادة تفسيرها. ومن أجل مناقشة ذلك بشكل أكثر وضوحًا، سيركز هذا الفصل على أشكال العرض المستنبط الذي يهدف من خلاله أصحاب التجارب إلى أن يصنعوا مسرحًا قائمًا على المشاركين بالمجتمع بدلاً من ابتكار مسرحيات من أجلهم. وتصف أوجيين فان إيرفن بشكل بارع المسرح القائم على المجتمع بأنه :

يركز على القصص المحلية و/ أو الشخصية (بدلاً من النصوص المعدة) والتى تم معالجتها فى البداية عن طريق الارتجال ثم يتم تشكيلها بشكل جماعى فى قالب مسرحى بتوجيه من إما فنانين محترفين خارجيين ... أو فنانين محليين هواة.

(فان إرفن ٢٠٠١ : ٢).

وتوضح الأمثلة التالية بهذا الفصل طريقة العمل هذه، فكل من هذه الأمثلة يقدم توضيحًا عن كيفية مساهمة مشاركى المجتمع فى عملية صناعة العروض. وسيكتشف هذا الفصل كيف تم إستخدام المسرح داخل سياقات المجتمع ليعكس ويعيد صياغة قصص السير الذاتية داخل حكايات المجتمع، وكيف قد يتوسط العرض في النقاشات العامة ويشجع الحوارات النقدية. فهي عملية الغرض منها تحدي كل التوقعات التى تدور حول الأشياء والأشخاص الموجودين بأي مجتمع محدد ، وأين قد تقع حدودهم.

المساحات المتخيلة : من قصص السير الذاتية إلي حكايات المجتمع

ينظر للمجتمعات على أنها إلى حد بعيد مصدرًا ثقافيًا للتغيير الاجتماعى، وتلك نظرة قائمة على الافتراض بأن المجتمعات، مثل المساحات التخيلية، لها القدرة على التوسط بين الحياة اليومية وحكايات السير الذاتية للأفراد وبين تراكيب النفوذ الأكثر رسمية والأكثر رسوخًا. وفى دراستها حول التدخل الثقافى من خلال اشتراك المجتمع. تلاحظ مارجورى مايو أن الاشتراك بالدراما يعطى بدائل مستحبه للأشكال الإجمالية للتطور لأن الدراما موجهة نحو تيسير رؤية المشاركين للتغير الاجتماعى بدلاً من تعزيز الأمور المتمركزة (مايو ٢٠٠٠ : ١٧٩ - ١٨٠). إن تفسير مايو يتفق مع التطبيق العملى وعلوم أصول التدريس للمعلم البرازيلى باولو فرير والذى كان له تأثير عميق على أصحاب تجارب المسرح الذين يعملون فى السياق المجتمعي. ولقد أثر بالأخص على المخرج المسرحى ورفيقه الريفى أوجوستو بول الذى حول معمل فرير لعلوم أصول التدريس إلى

سياسة تطبيقية لصناعة العروض. ولقد انتشر عمل فرير بالنصف الثانى من القرن العشرين، وقد إرتبط فرير بالتحديد بتدعيم "علم أصول التدريس الثوري للمقهورين" الذي شجع أفراد المجتمع على الاستفادة من تجاربهم كأفراد وعلى استخدام أفكارهم الخاصة لتخيل طرق جديدة للوجود ولتطوير أشكال جديدة للنشاط الاجتماعى. ويصف فرير تلك العملية "كفعل للمعرفة" به يعيد المشاركون تنظيم وتشكيل وتقييم القصص وقدر المعرفة التى يحظون بها بالفعل وذلك للحصول على رؤى جديدة لأوضاعهم (فرير ٢٠٠٢ : ٣١).

إن العلاقة بين السيرة الذاتية والعرض التى تم شرحها بالفصل السابق توضح كيف يستخدم أصحاب التجارب المحترفين العرض المستنبط لتقصى الأبنية الأدائية للذات. فإن تصوير التجربة المعاشة هو أيضًا مركز اهتمام كثير من المسارح القائمة على المجتمع وذلك على الرغم من اختلاف توجيه هذه التجربة طبقًا لاختلاف السياق والمواقف التى يتعرض لها المشاركون. وبالنسبة لهؤلاء الذين اتبعوا فرير، فإن عملية اكتشاف حكايات السيرة الذاتية هى عملية سياسية صريحة. وكان فرير حاسمًا فى وصفه "للنظم المصرفية التعليمية التى تنظر إلى المقهورين كأوعية فارغة في انتظار ملئها بأشكال المعرفة الرسمية المصدق عليها"(فرير ٢٠٠٢). وتعتبر طرق تدريس فرير للمقهورين طريقة للتفكير في التعلم الذي يهدف لقلب تلك النظم المصرفية، كما أن تطبيقاته العملية تسعى لتقييم حكايات المشاركين الذاتية كجزء أساسى من عملية التحرر الاجتماعى. ويبين فرير أن هؤلاء المقهورين يحاولون تقبل وصفهم بالكسل وعدم الإنتاج من قبل الطغاة، وقد شخّص بول ذلك فيما بعد على أنه صورة محاولة خبيثة

للاستسلام. كما أنه يؤمن بضرورة تحدي تلك الحكايات السلبية التي تدور حول الذات وذلك إذا تغير المجتمع ليكون أكثر إنصافًا وعدلاً. يعتبر العرض المستنبط من أحد الاستراتيجيات الثقافية التى تساهم فى تغير المجتمع من خلال تشجيع المشاركين على استغلال تجاربهم من خلال عمل روابط مع الآخرين، وهى عملية تهدف لبناء شخصيات اجتماعية جديدة ومجتمعات مستعيدة لحيويتها. ولكن من الصعب التأثير فى تغيير الظروف المادية للأفراد، على الرغم من أن هذا يظل هدف الكثير من ناشطى المجتمع الذين يعملون في صناعة العروض.

وساعد مخزن الألعاب والتمرينات الذى طوره أوجوستو بول خلال عمله مع الجماعات المحرومة عبر العالم على وجود نطاق من الأنشطة الدرامية يمكن من خلالها دراسة كيفية تقبل حكايات النفوذ والسلطة وكيف يتم بناؤها ومساندتها (بول ١٩٩٢). فإن أحد الاستراتيجيات الثقافية التى تدعو المشاركين لإعادة وضع الحكايات الذاتية فى سياق مجتمعي تعرف بـ "الانعكاس" وعلى الرغم من كونها ليست خاصة ببول، إلا أنها توضح نوع من الاتجاه الذي انتشر على نطاق واسع بين ناشطى المجتمع وأصحاب تجارب المسرح الذين يعملون بمسارح عامة الشعب، تأخذ نظرية الانعكاس صراحة وصف فرير لمعنى التطبيقات العملية على أنها تتألف من "انعكاس الفعل والفعل ذاته على العالم من أجل تغيره" كنقطة بداية. (فرير ٢٠٠٢: ٥). ولأن تلك النظرية مصممة لكى تستخدم فى مجال تطور التعليم، يدعي معاونو نظرية الانعكاس المشاركون من المجتمع لتصوير تجاربهم الذاتية فى هيئة رسومات بيانية. فإنهم - على سبيل المثال - يقومون برسم عدة مواقع لها أهمية معينة بالنسبة لهم، أو يقومون بعمل لائحة لظهور

سقوط الأمطار أو يقومون بتقديم خرائط توضح تقسيم أعباء العمل وفقًا للجنس (WWW. Actionaid. org). ويتم تجهيز تلك الرسومات بشكل جماعى، وهى دائمًا ترسم على الأرض باستخدام بعض المواد المحلية المتاحة مثل العصى، والأحجار، والحبوب والحشائش. ويكون التركيز خلال تلك المرحلة على الحوار والنقاش بدلاً من التركيز على خلق عمل منته ومتكامل. إن الصور التى يقوم المشاركون برسمها هى بمثابة تحفيز لهم لسرد حكاياتهم. وكما يدل اسم تلك النظرية، فإنها تساعد المشاركين فى التفكير مليًا فى حياتهم اليومية وآرائهم المشتركة داخل أنماطهم اليومية - وعلى حد تعبير بوردو - عاداتهم الثقافية.

وفى حين تستخدم نظرية الانعكاس لتثقيف البالغين - وهو الهدف الرئيسى لفرير - أعتمد المعاونون على تلك المناقشات الجماعية واستخدموا تلك الرسومات الارتجالية لتطوير وسائل تعليمية أكثر استمرارية وذات علاقة وثيقة بالمتعلمين. وعند ترجمة تلك الأعمال إلى عرض مسرحي، يتيح الجانب الجسدى فرصًا إضافية للمشاركين لتطوير نوع من الفهم المجسد وذلك من خلال تصويرهم بشكل مرئى. إن تلك العملية الجماعية تدعو المشاركين لتفسير حكايات السير الذاتية وتقدم لهم الفرصة لتحديد وإعادة تحديد أماكنهم داخل المجتمعات المتعددة التى ينتمون إليها. فقد يرسم - على سبيل المثال - مجموعة من اللاجئين خريطة كونية على الأرض ويقومون بتحديد الأماكن التى تشعرهم بالوطن وذلك باستخدام قلوب ورقية صغيرة. وعند تمزيق تلك القلوب إلى قطع قد يعيدون وضعها مرة أخرى على الخريطة ليرمزوا إلى الأماكن التى تركوا بها قلوبهم فى الرحلة من مواطنهم الأصلية إلى الأماكن التى يعيشون فيها الآن.

فمثل هذا العمل البسيط له القدرة على خلق مادة دسمة يمكن أن تضاف إليها عناصر أخرى خلال عملية الاستنباط. وعن طريق التمثيل الجسدى لقصص بعضهم البعض وعن طريق تجسيد تجارب بعضهم البعض، أصبحت حكايات السير الذاتية منغمسة داخل تجارب الفريق.

ولقد صممت العملية الاستنباطية المرتبطة بنظرية الانعكاس لتكون ذات طبيعة محلية وعامية: تصمم مناظر مألوفة وتستغل التجارب الشخصية؛ وهذا ينطبق على تطبيقات فرير العملية، ليس فقط لأنها تعتمد على المعرفة الذاتية وقصص المشاركين الشخصية، ولكن لأن تلك الطريقة تساعد على بناء حوار نقدى بين المشاركين.و يصف فرير طريقة التعلم تلك بأنها "طريقة خلاقة" لأنها حوارية بالتحديد وقائمة على الاتصال:

تظهر المعرفة فقط من خلال الابتكار، وإعادة الابتكار، من خلال السعي المتواصل والمتحمس والمستمر والمفعم بالأمل، السعي الذى يكافح من أجله كل البشر في العالم، ومع العالم، ومع بعضهم البعض.

(فرير ٢٠٠٢: ٦٨)

فهو اتجاه الغرض منه إعادة تسكين المعرفة المستقاة من السير الذاتية وتثبيتها بشدة داخل الحيز التخيلى للمجتمعات بدلاً من وضعها داخل سلطة المؤسسات الرسمية. وهذا الاتجاه مصمم لإعادة تشكيل الحكايات الشخصية، مع العلم بأنه من خلال العملية المستمرة للابتكار وإعادة الابتكار تظهر فقط المعانى والرؤى الجديدة. ولاقت طريقة التفكير هذه قبولاً واستحساناً كبيرًا من

قبل أصحاب التجارب الذين يعملون فى سياق المجتمع حيث تهدف عملية تشكيل وسرد التجارب الذاتية داخل العرض المستنبط إلى تشجيع المشاركة، فهو فعل مشترك للتخيل والتفسير.

ويقول بول ريسور أن الحكايات تمكننا من تخطى الفجوة بين "الشرح والوصف"، أو بطريقة أخرى، بين كيف تكون الأشياء وكيف يمكن أن تكون (ريور ١٩٩٢ : ١٥٢). فعندما ننحاز نحو كفاءة مجتمع ما، فهذا ينم عن أن الحكايات المعروضة تلعب دورًا جوهريًا فى التغير الاجتماعى من خلال إتاحة الفرصة للمشتركين لاستخدام طرق مختلفة للإبحار فى الحيز التخيلى بين الحقيقي والمحتمل تحقيقه. أما الحافز السياسى لعملية تخطى الفجوة بين الشرح والوصف فقد قدمته الفرقة المسرحية البريطانية "المواطنون المشردون" (Cardboard Citizens) بشكل يثير الاهتمام. وقد أسس الفرقة مترجم بول الانجليزى أدريان جاكسون عام , ١٩٩١ ووصفت الفرقة نفسها بأنها "فرقة مسرح المشردين" وأن عملها يرتكز فى المقام الأول على صناعة مسرح من خلال ومع المشردين السابقين (WWW. Cardboard citizens . org. uk). إن ما يثير الاهتمام بالتحديد حول هذه الفرقة هو أن الممثلين أنفسهم خاضوا تجربة التشرد، وهي ميزة لم تعطهم فقط الثقة فى تحدى المتفرجين، ولكنها أيضا تقدم مساحة من الفهم المشترك بين الممثلين وبين أفراد الجماعات المشردة ببريطانيا. وقالت تيرى أو ليرى - معاونة خبيرة ولها تجارب بفرقة "المواطنين المشردين" وهى كثيرة المزاح - على حد قول بول - أن أول تعارف بينها وبين الفرقة حدث عندما ذهبت لحضور عرض فى النزل الذى كانت تمكث به عازمة أن توقع

الفوضى ظنًا منها بأن العرض سيتضمن مجموعة من الممثلين المؤقتين يحاولون تقديم مسرحية تتناول قضية التشرد. ولكنها عندما أدركت أن الممثلين أنفسهم قد خاضوا تلك التجربة، اكتسبت ثقة بالعمل (أو ليرى ٢٠٠٤).

إن محاولة إيجاد نقاط للربط بين حكايات السير الذاتية الخاصة بالمتفرجين والممثلين وبين تلك الحكايات التى تقدم بشكل درامى هي، كما ترى أو ليرى، جزء لا يتجزأ من كفاءة الفرقة فى العمل مع المجتمعات المشردة. وعندما يشاهد الجمهور مواقفهم الخاصة تعرض على خشبة المسرح، يدركون إمكانية حدوث تغير بتلك المواقف وإمكانية الهروب من الفلك السلوكى الذى يشعرون بأنهم واقعون فى شركه. وتصف تيرى أوليرى، بحسها المازح، دورها بأنها تمد "الجسر بين العالم الحقيقى بالخارج والعالم الخيالى بالمسرحية"، وتوضح أنه بالنسبة لهذا المجتمع المتشرد، فإن مشاهدة المسرح الذي يعرف حقيقة ظروفهم الاجتماعية دائما ما يكون له رنين شخصى قوى. فيتناول عرض فرقة المواطنون المشردون عام ٢٠٠٢ تحت اسم "رجل بحجم أثنى عشر قدمًا" (The Man With Size Twelve Feet) لحظة الشك التى أعقبت الهجوم الإرهابى على مركز التجارة العالمى بالحادى عشر من سبتمبر لعام ٢٠٠١، وذلك عن طريق اكتشاف الموضوعات المتعلقة بالعزلة الاجتماعية وبالإدمان وذلك داخل سياق السياسة العالمية. وفى حديث صحفى لها حول هذا العمل، شرحت أوليرى أهمية تعاطف وارتباط المتفرج بالحكايات المقدمة على خشبة المسرح:

> **إن كثيرًا من المتفرجين جاءوا بعد العرض ليخبرونا بأن العرض كان حقيقيًا بالفعل، حقيقى بمعنى أن التمثيل لم يكن مصطنعًا، وأن المواقف التى قد صورت هى مواقف حقيقية. وجاء كثير من المدمنين ليتساءلوا عن ذلك المكان الخاص بتقديم المخدرات. نحن واثقون أننا قد ذهبنا إلى هناك من قبل.**
>
> **(أو ليرى ٢٠٠٤)**

فالمسرحية لا تساعد المتفرجين فقط على معرفة البطل والارتباط به ، بل وتضعهم بشكل حاسم فى وضع الخبراء. ففي هذه المسرحية يرجع أحد أسباب فشل البطل فى تغيير حياته وظروفه إلى أنه لا يملك المعلومات الكافية عن طرق الحصول على التأييد والدعم لإدمانه. ولأنه يوجد الكثير بين أفراد هذا المجتمع على دراية ببعض هذه المعلومات، تتيح الندوة المنعقدة بآخر العرض الفرصة لهؤلاء الأفراد للمشاركة بمعلوماتهم. ولقد شرحت أو ليرى كيف يتم ذلك:

فشل كل شيء بالنسبة لشخصياتنا الرئيسية بسبب نقص المعلومات، ونأمل أن يشعر جمهورنا على نحو كاف بالاهتمام من كون المجتمع ظالم، ومن عدم عدالة الموقف، ومن ثم سوف يبادر و يقدم المعلومات، فتبادل المعلومات مهم حقيقة.

(أو ليرى ٢٠٠٤)

وعن طريق خلق فجوة في المعلومات، سيتشجع المتفرج بشكل فعال لأخذ دور البطل ليعطى حلولاً ممكنة ومبتكرة للمواقف التى يشعرون بأنها "حقيقية". لأن عمل الفرقة - بشكل مهم - ليس مقصورًا فقط على تعريف المتفرجين بالعالم الخيالى للعرض، وقد يعمل المسرح كوسط مؤثر للاتصال ، ولكن الوصول للمعلومات الفعلية والمصادر العملية لدعم ومساندة أفراد المجتمع المشرد هو من صميم سياسة الفرقة وعرفها.

تبنى المجتمعات على التبادل وعلى الكفاح العام والأنشطة المشتركة، رغم أنها ربما لا تكون مجتمعات ثابتة ودائمة وعقلانية. إن فاعلية المسرح القائم على المجتمع تعتمد على بعض مستويات الفهم والتجارب المشتركة التى، طبقًا لتحليل

أميت نلمجتمع الذي صوره كمجتمع "ضعيف ومتغير }و {متحيز"، تدرك أن الانتقال من حكايات السيرة الذاتية إلى حكايات المجتمع يعتمد على خلق نوع من المساحة الخيالية يقدمها صناع العروض. فهي طريقة تجمع بين مشاركي المجتمع وبين المتفرجين ليقوموا بتحدى ما وصفه بول "بالرؤى المكتملة" للعالم والتى كثيرًا ما تفسر بشكل خاطئ حكايات غير متغيرة.

الذاكرة وحكايات المجتمع : الأصالة والمجاز

إن تطبيق تمرينات فرير العملية الراديكالية على المجتمع يشير إلى أن محاولة تجميع الأفراد معًا للمشاركة في التجارب العامة ودراستها ليس فقط له تأثير سياسى يتمثل في ضمان سماع الأصوات المهمشة ولكن له عدة منافع أخرى سيكولوجية واجتماعية واضحة للمشاركون. وكما تقول عبارات فرير، تطور هذه العملية الوعى النقدى الذى يساعد المشاركون فى إعادة تقييم مدى إحساسهم بأهميتهم من خلال وجهات نظر مختلفة. وقد اوضحنا بالفصل السابق أنه كلما استخدم العارضون تجاربهم الشخصية في الابتكار، كلما أصبحت الحدود بين الحقيقة والخيال غير واضحة. فقد يهتم المسرح الذي يتم ابتكاره بأوضاع المجتمع وبتصوير الذاكرة، كما يتم تشجيع المشاركين به على إدراك الأهمية التاريخية والجماعية والاجتماعية والصلات الشخصية لحكايات السير الذاتية.

ويقدم المخرج جاتيندر فرما وصفًا مناسبًا للذاكرة، ويقول إنها مثل "شيطان مغو ومخادع، لا يحتاج دائما لتجربة فعلية لكى يشكل سمة من سمات التخيل"

(فيرما ١٩٩٨ : ١٢٨). ومن الناحية الإدراكية، فإن الذاكرة تعترض على الحواجز بين الحقيقية والإبداع ، وهذا يعني بأن أحد الأسئلة التي تواجه صناع العروض الذين يقوموا باستنباط الأعمال القائمة على التاريخ الشفهى يهتم بالأصالة . فالقصص الجيدة لها خواص أدائية معينة، لأنها مزخرفة وتتغير عبر الوقت ويعاد سردها مرة أخرى لتتناسب مع فهم رواة القصص لأنفسهم فيما يتعلق بمتفرجيهم. وعلى الرغم من ذلك، هذه العملية ليست ببساطة متغيرة أو غير مباشرة. وتصف الكاتبة والناقدة كارولين ستيدمان الذاكرة بأنها "عامل للتشكيل الاجتماعى" حيث تساعد تفسيرات الأحداث الماضية الناس على تشكيل وتأكيد وإعادة صياغة شخصياتهم فيما يتعلق بإدراكهم لظروفهم الحالية وعلاقاتهم بالآخرين (ستيدمان ١٩٨٦ : ٥). كما يوضح أيضًا المؤرخ المسرحى توماس بوستلويت أن الحكاية لا تعطى تصويرًا واضحًا للأحداث، فهى دائمًا تفسيرية:

تحقق الرواية الترابط، فهى عملية تخطيط تعمل على تشكيل هذه الأحداث داخل تفسير مفهوم وله معنى.

(بوستل ويت ١٩٩٢: ٣٦١)

وبشكل عام – إن عملية تحويل الذكريات إلى حكايات ممثلة – بالتالى – يشرح كيف يستطيع الأشخاص فهم وإدراك أوضاعهم الحالية. كما أن الحكاية تجعل التجربة معروفة ، وهي بهذا تمكن الأشخاص من فهم أنفسهم وإعادة وضع أنفسهم فى وضع متفرجيهم المباشرين، بل وفى وضع المجتمع الأكثر اتساعًا. ومن هذا المنطلق، فإن كل الحكايات الشخصية تعد "أصلية" عندما يعاد سردها، رغم أنها قد لا تكون أو تكون صادقة بالمعنى الحرفى للكلمة.

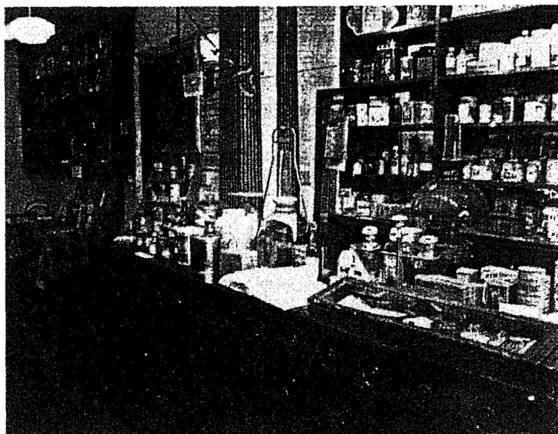
إن منظمة "أمانة المسرح للتبادل العصرى" ومقرها في لندن (Age Exchange Theatre Trust)، خير مثال للفرقة الفنية التى توصلت إلى أن ثلاثى: الذاكرة والحكاية والمجتمع يمكن أن يساهم فى عملية الوعى الاجتماعى، وينصب اهتمام عمل هذه الفرقة على كبار السن والفنون المتبادلة عبر الأجيال، كما أن صناعة المسرح الخاصة بالفرقة مصممة لمعرفة أهمية حكايات التاريخ الشخصية لكبار السن وتجاربهم الحالية. كما أن بام شويتذر - المؤسسة الرائدة لتلك الفرقة - اشتهرت بكونها من أصحاب التجارب بالمسرح الموجهة للعملية التعليمية خلال السبعينيات والثمانينيات - والتجارب المشتركة التى طورتها بغرض تنبيه الذاكرة وحثها على استذكار الأحداث الماضية يدينون بالفضل إلى هذا النهج. وقد صمم مركز "التبادل العصرى للذكريات المستدعاة" ببلاك هيث بلندن (Age Exchange Reminiscence Centre) ليشبه متجر الثلاثينيات، ولم يكن فقط بمثابة مجتمع أو مركز للمعلومات، بل أيضًا كمتحف للآثار الفنية ولكل الأشياء التى تم استخدامها في الذاكرة الحيّة. وزيارة ذلك المركز لا تهدف لاستدعاء الأحداث الماضية، ولكن الانتباه لأدق تفاصيل تلك الآثار الفنية وبقية المعروضات يولد إحساسًا خاصًا بالتاريخ وبالمكان. وهذا يُحدث ردود أفعال تخيلية، كما أن تجربة وجود الشخص بمثل هذا الحيز التخيلى هو فى حد ذاته تجربة أدائية جذابة.

والفرقة - بعملها مع الفرق المستعيدة لذكرياتها - تستخدم عدة استراتيجيات لحث الذاكرة. ومن أحد تلك الاستراتيجيات ما يعرف بـ "صندوق الذكريات المستعادة" . فتلك الصناديق تحتوى على أشياء حقيقية من الماضى أو صور

فوتوغرافية بحيث يسهل على كبار السن تذكرها، وهى كثيرًا ما تدور حول موضوع مثير، مثل الإخلاء أثناء الحروب والهجرة والعطلات الساحلية أو زيارات الطبيب. فتلك الصناديق التي صممت لكى تكون لها أبعاد حسية متعددة، تقدم أساليبًا تذكيرية ملموسة ومرئية لأحداث الماضى. فالتعامل مع الأشياء الأصلية له الأثر فى تنبيه الذكريات الجسدية والتى بدورها تستحث القصص - فعلى سبيل المثال - هناك اختلاف نوعى بين الإحساس بوزن وحجم عُمله نقدية قديمة، ولكنها مألوفة من ذي قبل، وبين التقاط عُملة نقدية مزيفة. ولقد اشتركت مجموعة من كبار السن من سبع بلاد أوروبية مختلفة مع مجموعة من الفنانين لصنع صناديق ذكرياتهم الخاصة لخلق "صور حية" جابت المعارض والمتاحف عبر أوروبا وذلك فى مشروع "الإحساس بأهمية الذكريات" (Making Memories Matter) الذى تم تنفيذه فى الفترة ما بين ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥ . وفي المشاريع الأخرى، مثل المشروع القومى لإبداعات كبار السن" (National Creative Ageing Project) (2002- 2005)، تألفت العروض عن طريق مساهمة كبار السن كمشاركين وكمستشارين مدركين بذلك أن " إستعادة الذكريات والإبداع يسيروا يدًا بيد" (WWW. ageexchange. org.uk).

وتدرك تجربة فرقة "التبادل العصرى" أهمية الجسد فى الأعمال القائمة على استعادة الذكريات، وذلك بخصوص الذكريات الجسدية التى يستدعيها صندوق الذكريات والجانب الجمالى للعرض والارتباط الفعال لكبار السن بالتجارب الإبداعية. وبالمثل، لاحظ مصمم الرقصات جيف فريدمان وهو من شمال أمريكا في عمله مع راقصى سان فرانسيسكو المتقاعدين، أنهم عندما

يقومون بسرد حكايات حياتهم التاريخية، فإن ذكرياتهم كثيرًا ما تم التعبير عنها حركيًا وشفهيًا. ووصف تلك الاستجابات الجسدية "كإيماءات جسدية كبرى تساعد على التذكر"، وهو مصطلح يستخدم لاستحضار الدمج بين التثقيف الجسدى للراقصين وذكرياتهم الأصلية (فريدمان ٢٠٠٢: ١٦٣).



شكل ١-٦ مركز التبادل العصرى للذكريات المستدعاة ببلاك هيث بلندن بتصريح من فرقة أمانة المسرح للتبادل العصرى. المصور: سيمون بورس

ويؤكد عمل وفلسفة فرقة التبادل العصرى على وجود عنصر الأصالة في كل من عملية استعادة الذكريات واستخدام الفرقة المعتاد لعناصر المذهب الطبيعى كشكل مسرحى. وتقول شويتذر أنه أثناء العملية الابتكارية لمسرحية "تقاعدات سعيدة كثيرة" ((Many Happy Retirements لعام (١٩٩٠ - ١٩٩١)،إن استخدام العبارات نفسها التى يستخدمها المحالون للتقاعد داخل الحوار المسرحى لضمان "أقصى درجات الارتباط العاطفى ولضمان أصالة العرض" قد أخذ بعين الاعتبار"، (شوتيذر ١٩٩٤ : ٧٠). فإن الارتباط بين الأصالة والارتباط العاطفى له مغزى. ويوضح الناقد الأدبى لوبومير دولذل أنه لا توجد أية لغة أو أى شكل آخر من أشكال التصوير بإمكانهما إعادة خلق "العالم الفعلى" بشكل صادق، ذلك على الرغم من إمكانية بناء "عالم محتمل وجوده" ، عالم خيالى وغير مكتمل (دولذل ١٩٩٩: ٢٥٣). وفيما يتعلق بفريق المجتمع هذا، تدون شويتذر أن حميمية الحوار الطبيعى هي التى تصور "الحياة الممكنة" لكبار السن من المشاركين بطرق تروق لهم. وكان هدفها من تلك المسرحية هو تصوير التجربة الاجتماعية للتقاعد بطرق تساعد الناس على إدراك التوازى بين الحكايات الخيالية على خشبة المسرح وبين ظروفهم الشخصية. ولتسهيل ردود الأفعال المؤكدة للمتفرجين، لم يستخدم المبتكرون قصص السير الذاتية حرفيًا، بل عملوا على فصل الموضوعات المتكررة وصاغوها داخل قالب مسرحى. ويوضح جزء من أجزاء النص الصعوبة التي وجدها جون وهو متقاعد مستجد فى التعايش مع وضعه ومكانه بالمنزل، وقد ظهر مرتدياُ بذلته:

(يعلو جرس الهاتف. يهرع جون للرد)

جون: مرحبًا، بوويل هنا (يصاب بإحباط وينفذ صبره) لا، إنها بالخارج. نعم، نعم سوف ابلغها الرسالة. حسنًا، سوف اقبع هنا من هذه اللحظة فصاعداً، نعم، إلى اللقاء.

(وردت فى شوتيذر ١٩٩٤ : ٧٤)

وفى أثناء العرض، أثار هذا المشهد الضحك النابع من المعرفة بين المتفرجين من الأزواج المتقاعدين الذين تعاطفوا مع كل من الزوج والزوجة. والقصد الأساسي لعملية الشعور بالتعاطف وإدراك التشابه يتمثل في توظيف تلك العملية توظيفاً منتجاً، فبعد رؤية العرض، تتاح للمتفرجين الفرصة للاشتراك من خلال طرح بعض الاقتراحات على شخصيات العرض عن كيفية التغلب على أحداث الحياة الصعبة والرئيسية. وتوضح إلين دياموند أن هناك غموضًا حول معرفة الشخص لذاته من خلال مواقف شخص الآخر والتى قد تحث على التغير، وتضيف معلقة بأن " الشعور بالتعاطف يولد الشخصية ويزعزعها في الوقت نفسه" (دياموند ١٩٩٧ : ١١٢).

إن التأكيد على تشجيع ردود الأفعال العاطفية الأصلية تجاه صناعة العروض يمكن أن يعمل على صياغة الشكل والمضمون. وتقدم آن ديفيز باستنج. الممارسة من شمال أمريكا. وهى مهتمة أيضا بالدور الذى يلعبه كبار السن بالمجتمع، عملا مناقضًا للواقعية الاجتماعية للأعمال الخاصة باستعادة الذكريات لفرقة التبادل العصرى. ومجموعة زبائن باستنج هم مرضى بمرض الزهايمر حيث تخبو ذاكرتهم وتضمحل قدراتهم على تفسير التجارب الاجتماعية. فكان رد بيستنج متمثلاً فى تطوير مشاريع لسرد القصص بشكل مبدع تستخدم بها

الصور الجمالية وأسلوب المجاز بدلاً من استعادة الذكريات الشخصية والتاريخ الشفهي. ولأن المشاركين قد وجدوا أن عملية مشاركة التجارب مزعجة بالنسبة لهم حيث إن ذاكرتهم لا تخزن إلا القليل عن حياتهم وعن حياة الأشخاص الذين يعرفونهم، فقد أصبحوا أكثر انعزالا إجتماعيًا وأكثر شعورًا بالإحباط. ولقد وصفت باستنج أساليب عملها كما يلي:

> **فنحن نقوم بتوسيع حدود أنشطة استعادة الذكريات التقليدية- أدوات معروفة وفعالة لتدريب الذاكرة- وذلك عن طريق إخبار المشاركين بأننا لسنا مهتمين بذكرياتهم. فبدلاً من استعاده ذكرياتهم الماضية، تقوم مجاميع سرد الروايات بصناعة قصص جديدة معًا.**
>
> **(باستنج ٢٠٠١: ٨٠)**

ومن خلال عرض صور المشاركين التى "أوحت بقصة خيالية"، يستطيعون بناء قصص معًا والتى – على الرغم من كونها سريالية، – تخلق شعورًا مشتركًا وتلمس موضوعات مهمة في حياتهم. فقد حللت باستنج الموضوعات المتكررة بقصصهم التى تدور حول "التشوق للحرية" و"الشعور بالرضا" و"الألفة والمودة مع العائلة" أو "المحبين". إن إيجاد تعبير خلاق من خلال المقارنة وأسلوب المجاز يعطى مرضى الزهايمر مساحة آمنة للتعبير عن شعورهم، وهى طريقة يستطيعون من خلالها إيجاد صلة ببقية المرضى وبالمجتمع نفسه الأكثر اتساعًا. وبالنسبة لهؤلاء المشاركين، فإنها تلك الأحاسيس الشعرية الناتجة عن أسلوب المجاز، وليست أساليب الاتجاه الطبيعى الفورية،هي التى تخلق شعورًا بالانتماء. فقد قدمت مسرحية بيستنج " تزجية الوقت" ((Time Slipsلعام ٢٠٠٠ تصويرًا مسرحيًا عن شعور المصابين بمرضى الزهايمر بتغير العالم من حولهم، وعملت

على مزج القصص السريالية التى ابتدعها مجاميع سرد القصص بطريقة تجسد أحاسيسهم الحقيقية بالارتباك والإحباط، وقد طور هذا المشروع فيما بعد إلى برنامج شامل لتمجيد إبداعات الأشخاص المصابين بداء النسيان (www. timeslips. org) .

إن التفرقة بين الواقعية الاجتماعية لمسرح استعادة الذكريات وبين المجاز الخيالى لسرد القصص المبدعة هو فى الأساس مسألة اختلاف فى التصوير. ويجذب كل من لورا ويلي وديفيد فينر - أصحاب تجارب بشيكاغو - الانتباه للطرق التى تطرح بها دراماتورجيا المسرح المستنبط الأسئلة حول "السلطة التصويرية" للعروض القائمة على المجتمع (ويلى وفرينر ٢٠٠١ : ١٤٠). ومن أحد الموضوعات الجوهرية لأصحاب تجارب المسارح القائمة على المجتمع هو الاهتمام بالتصوير الذاتى للمجتمع، وكيف أن طرق الدراماتورجيا الابتكارية - البحث وخلق المادة والارتجال وكتابة النصوص والإعداد والتدريب - قد تعمل بالتحديد كوسائل مؤثرة للتشجيع على التفاعلات الاجتماعية. فكل من فرقة التبادل العصرى وفرقة المواطنين المشردين ومشروع السرد القصصي الخلاق لتزجية الوقت، قد وجدوا طرقًا مختلفة لتناول هذا الموضوع الخاص بكيفية إعداد حكايات الأشخاص للعرض المسرحى. ولم يكن لأحد من أصحاب التجارب تلك صوت سلطوى منفرد، ولم يقدموا أيضًا رؤية جماعية قد تصور كل أفراد المجتمع. فقد وجدوا خلال عملهم طرقًا لدعوة المشاركين للتفكير مليًا فى حكاياتهم وخلق قصص جديدة، وتدل الطريقة على أن أي تصوير للحكايات في العرض المسرحي ليس إلا بناء مؤقتًا لمجتمع متخيل.

الفصل السابع
إعداد القصص الخيالية

مشاركة القصص

وفى مجال العرض المستنبط استخدم عديد من أصحاب التجارب حكايات منشورة كنقطة بداية لأعمالهم. وعلى الرغم من أن كثير من النقاد يعتقد أن اللجوء لعملية الإعداد الروائى له أسباب اقتصادية - ضمان حضور جمهور عريض لمشاهدة القصص الشهيرة - فهذا الشكل من التجارب يتيح الفرصة للممثلين وللمخرجين وللكُتاب بتجريب مواد موجودة من قبل وأن يقوموا بتطوير شكل مسرحي يفى بأغراضهم، سواء كانت جمالية أو ثقافية أو سياسية. ويعد "المجاز المسرحى" أحد المظاهر الأساسية لهذا الشكل. فقد ألقت تجربة فيليب بولمان للإعداد المسرحي الضوء على هذا الأسلوب. وفي عام ٢٠٠٣ كُلفت فرقة المسرح القومى الملكى بلندن بإعداد سلسلة الروايات الشبابية "أدواته السوداء" (His dark Materials)، وقد لعب الروائى بولمان دورًا جوهريًا فى عملية الإعداد (نفذها الكاتب المسرحى نيكولاس رايت) حيث حضر كثيرًا من التدريبات والجلسات التخطيطية. وأدرك بولمان منذ البداية أنه بتحويل الرواية لعرض مسرحي "ستصبح مسرحية بالمعنى المجازي وليس المعنى الحرفي للكلمة" (بتلر ٢٠٠٣: ٣٦). فالمعني المجازي هو معنى يشير إليه الموضوع على نحو لا يصفه حرفيًا، والمعنى الإغريقى للمجاز هو "النقل من خلال"، وهذا المعنى يدل على عملية الانتقال من شكل إلى آخر. وهذا التعريف ملائم تمامًا لهذا الشكل من صناعة العرض. ولقد ألقت ملاحظات بولمان الضوء على التحول الأساسي الناتج عن عملية الانتقال من الروايات المكتوبة إلى خشبة المسرح، والاختلافات بين تجربة قراءة العمل الروائى وعرض عمل مسرحى.

وهناك أسباب عدة وراء اتخاذ الفرق الفنية القرار بإعداد الأعمال الروائية، فعمل فرقة المسرح الجوال البريطاني "التجارب المشتركة" (Shared Experience) جسدت سببًا من تلك الأسباب. ويعلق المخرج المؤسس للشركة مايك الفريدز بأن إعداد الروايات "يبدو كنقطة بداية مثالية لخلق مسرح يتفق مع تعريفى الخاص له بأنه: ممثل ومتفرج والمساحة التى يقتسمونها... والقصة" (الفريدز ١٩٧٩ : ١٩٨٠ - ٦).

فبالنسبة لأفريدز، إن العمل في قصة معروفة والتى يمكن أن يشارك بها المتفرجون يوفر الأساس الذى قد تبنى عليه رؤية إبداعية أصلية. وبالفعل، فإن اسم الفرقة - التجارب المشتركة - يلقي الضوء على مركزية العلاقة بين العارضين والمتفرجين. ويرى الفريدز أن استخدام المادة المعروفة من قبل يمثل وسيلة مفيدة للاتصال، فالقصص يمكن أن تعمل كقوة موحدة داخل مجتمع من العارضين والمتفرجين، ولقد تناول الفصل السابق الطرق التى استطاعت من خلالها عملية مشاركة القصص في بناء جماعات مختلفة والاستفهام عن الطبيعة التكوينية للمجتمع. ويقوم الانثروبولوجى وعالم السيكولوجيا البنيوية،، كلود لفى ستروس، بدراسة الطريقة التى تعمل بها القصص والأساطير المعروفة داخل مجتمعات مختلفة، فيقول:

الطقوس... تتحد حيث إنها تحدث اتحاد ما (وقد نقول فى هذا السياق "مشاركة" ما) أو أنها على أية حال تحدث علاقة حيوية بين مجموعتين منفصلتين فى الأساس، مجموعة تظهر بشكل مثالى مع احد الأفراد المسئولين، والأخرى تظهر مع مجاميع الأشخاص المصدقين... تهدف "المباراة" إلى توجيه

المشاركون بها نحو الجانب الفائز وذلك عن طريق الأحداث.

(لفى ستروس ١٩٦٦: ٣٢)

ويمكن تطبيق هذه الملاحظات على عملية العرض المسرحي للقصة. فإن استخدام مواد معروفة يشكل الطقوس التى تجمع بين "الأشخاص المسئولة"- العارضين- وبين "المصدقين"- الحاضرين. أما أحداث العرض فهى "المباراة" التى تصل بين الفريقين. وبالنسبة لألفريد فإن مشاركة الممثلين والمتفرجين في القصة يمثل جوهر رؤيته للصورة التي قد يكون عليها المسرح، ويؤدي مشاركة الممثلين والمتفرجين في القصة إلى تأسيس الجانب الجمالي المحدد لفرقة "التجارب المشتركة".

إن المشاركة بقصة معروفة له تداعيات كثيرة. فيلاحظ الروسى فلاديمير بروب الذى يتبع المدرسة الشكلية فى تحليلة للقصص الخيالية أن مثل تلك الحكايات تنظم داخل أنماط مقننة بإحكام، أنماط يسهل إدراكها بالنسبة للقارئ (بروب ١٩٦٨). ويتولد الشعور بالألفة أيضًا في أدوار الشخصيات الرئيسية التى تقدم الوظائف الجوهرية. أما المتفرج المشارك فى سرد الرواية فيقوم بتجريب تلك التراكيب الأساسية. وقد أيد بتلهيم العمل على النماذج الأصلية للحكايات، فقد درس استخدام النماذج الأصلية وانتبه لأهمية التحليل النفسى للقصص الخيالية (بتلهيم ١٩٧٦). ويقول إن تلك القصص بمثابة أوعية أولية للرغبات والمخاوف. وفى هذا الضوء، نجد أن عملية المشاركة في الحكاية تقدم ميكانيكية معينة يمكن من خلالها اكتشاف التراكيب الأساسية وردود الأفعال العاطفية.

وكثير من الطرق المستخدمة لابتكار الأعمال الروائية على خشبة المسرح تعتمد على ردود الأفعال الشخصية. فعلى سبيل المثال، أثناء عمل جروتسكى بـ "النبوآت" (Apocalypsis) عام ١٩٦٨ طلب من عارضيه البحث عن نصوص تشكل لهم أهمية خاصة وذلك من أجل تحفيز العملية الابتكارية. وبالمثل، فإن الإعداد المسرحى لـ "نيكولاس نيكلباى" (Nicholas Nickleby) لديفيد إدجر اعتمد على اختيار أعضاء الفريق للحظات من الرواية التي تشكل أهمية خاصة بالنسبة لهم، وقد قاموا بتقديم تلك اللحظات داخل ورشة عمل. فمن الواضح أن استخدام الأعمال الروائية على خشبة المسرح يتيح الفرصة لإدراك واكتشاف الحكايات المعروفة من خلال تطوير التركيب المجازى.

أما عن الأسباب التي تدفع فرقة ما للاشتراك بقصة معروفة مع المتفرجين فتتعدى حدود الأسباب التى قد تم الإشارة إليها سابقًا: الجانب الاقتصادى والتحديث المسرحى وخلق روح جماعية مع المتفرجين والتعبير عن التعاطف الشخصى أو اكتشاف ردود الأفعال العاطفية أو البنيوية الأساسية. فكثيرًا ما تهتم العروض الجماعية بتغيير حالة النتاج الفني الاصلى. وبتحويل هذا العمل الأصلى من هيئته المكتوبة إلى خشبة المسرح، فإن الوظائف المراد إلقاء الضوء عليها كثيرًا ما يتم إعادة فحصهاو الاعتراض عليها أو تبديلها عن عمد.

ويبحث هذا الفصل ثلاثة جوانب لها صلة بالإعداد المسرحى: أولاً، كيفية تطوير اللغة المجازية فى عملية الإعداد من النص المكتوب إلى خشبة المسرح، ثانيا، مدى مصداقية المعانى المجازية مقارنة بالعمل الأصلى، وأخيرًا الطريقة التى يتحول بها الفن المسرحى إلى ملعب مرن يصبح العارضون به مسئولون عن مشاركة "العمل الروائى" مع المتفرجين.

من النص المكتوب إلي خشبة المسرح

إن ترجمة العمل الروائى من الصفحة المطبوعة إلى العرض المسرحى يتطلب عددًا من التغييرات. ويفرق كيير إلام فى كتابه "علم دلالة المسرح والدراما" (The Semiotics of Theatre and Drama) بين الأشكال الروائية والأشكال الدرامية. فيدرك أن الخطط الروائية موجهة إلى "هُناك، وبعدئذ" (فى مكان آخر، معدة بالماضى ويجب أن تستدعى للقارئ)، أما الخطة الدرامية فهى موجهة إلى "هنا والآن"، وهو عالم يعرض للمتفرج (إلام ١٩٨٠: ١١٠ -١١١).

إن التغير من النظام الديجيتى (diegetic) لـ "هناك وبعدئذ" إلى النظام المحاكى لـ "هنا والآن" يدور في الأساس حول خلق الحدث من السرد الروائي. وعند تنفيذ أسلوب الإعداد هذا، اكتشف أصحاب التجارب عددًا من الوسائل يستطيعون من خلالها نقل العمل الروائي إلى خشبة المسرح. وهم بهذا قد قاموا بتطوير الوسائل المجازية واستطاعوا من خلالها حمل المعنى من وسيط إلى آخر. إن عملية نقل العمل الروائي إلى المسرح تجذب الانتباه إلى كيفية بناء الحكايات. فعادة ما تروى الأحداث الروائية لرواية ما إما من داخل أو من خارج القصة، وتاثير هذا الأسلوب له أهمية خاصة، حيث يتم سرد القصة من وجهة نظر الرواة. ويشير عالم السرد القصصى جيرارد جينت إلى ذلك بـ "بؤرة الحدث". وبالبحث عن المجاز المناسب لتعرض من خلاله الرواية مسرحيًا، يجب أن يحدد أصحاب التجارب أى بؤرة حدث يستخدمون - وبطريقة أخرى - من أية وجه نظر يتم سرد الحكاية وما هى طبيعة العلاقة التى يكونها الأشخاص أو الأدوار مع المتفرجين. ويتذكر العارض الإيمائى الفرنسى بارولت تجربته بالثلاثينيات

الخاصه بالإعداد المسرحى لرواية "عندما رقدت ميتًا" لفولكنر (As I Lay Dying)، حيث اتخذ الجواد الجامح ليكون السرد القصصى من خلاله. فلقد شكلت رغبته فى خلق معنى مجازي للتعبير عن ذلك الجواد محور إعداده المسرحى.

فهناك جوانب أخرى للنظرية البنائية تساعد على معرفة طرق الإعداد المسرحى للأعمال الروائية. فمنذ أوائل القرن العشرين حدد البنائيون الفرق بين الحبكة (بالروسية: Sjuzhet)وبين القصة (بالروسية" .Fabula)فالقصة هى سرد " لما حدث بعد ذلك" بتسلسل زمنى . فقليل ما يتبع الكُتاب هذا الأسلوب فى إظهار القصة، ويقومون باستخدام الحبكة - إعادة ترتيب الأحداث التى تروى من خلالها القصة. ويفترض رولاند بارسز أنه يمكن تقسيم الحكاية إلى عدد من الوحدات لها وظائف مختلفة. فبعض الوحدات تقوم بربط نقاط التحول بالحكاية، وهى اللحظة التى تحدد مجرى الأحداث المتتالية. ويطلق بارسز على تلك الوحدات "الوظائف الرئيسية" . أما الوحدات الأخرى فهى وحدات تكميلية أو رابطة، وأطلق عليها "المحفزات" (بارسز ١٩٧٧: ٩٣). وبنقل الرواية إلى المسرح، كثيرًا ما يعيد أصحاب التجارب ترتيب الاستخدام الروائى للحبكة- وهذا يتم بشكل جزئى من أجل تقديم النظام المحاكى لـ "هنا والآن" . وإعادة بناء الحبكة يعنى أن تلك الوحدات تم إعادة ترتيبها، ولجعل الرواية مناسبة للعرض المسرحى، فكثيرًا ما يتم الاستغناء عن المحفزات.

ويوضح عمل مايك الفردز كيف ارتبطت جوانب السرد الروائى تلك خلال عملية الإعداد. وتظهر تجربة فرقته أنه يجب الاهتمام بمسألة التبوّر ودراسة

وظائف الوحدات الروائية خلال عملية التحويل من الصفحة المكتوبة إلى المسرح. وخلال عمل فرقة "التجارب المشتركة" على رواية "ألف ليلة وليلة" لعام ١٩٧٥، اكتشفت الفرقة عدة أساليب لتقديم الحكايات على خشبة المسرح. ويشير الفردز إلى أن الفرقة اكتشفت ثلاث طرق أساسية (الفريدز ١٩٧٩: ١١- ١٢). الطريقة الأولى أبعدت الراوى عن الحدث، وتلك الطريقة - كما يوضح الفريدز - طريقة عقيمة حيث يقف الراوى عند مقدمة المسرح بينما يعرض الحدث بمنتصف المسرح. أما الطريقة الثانية فيقدم بها الراوى العمل بضمير المتكلم أثناء الحدث. وهنا يجب على الممثل أن يتأرجح بين نوعين من التعاقب الزمنى (كل من "هناك وبعدئذ" و"هنا والآن")، وهذه الطريقة تشتمل على عمليتى الاشتراك بالحدث والتعليق عليه. والطريقة الروائية الثالثة تسمح للممثل أن يلعب دور الراوى ودور الشخصية فى آن معًا. يرى الفريدز أن الاختيار الثالث يفتح مجالاً هائلاً للاختيارات أمام الممثل. وخلال الإعداد المسرحى لرواية "المنزل المظلم" (Bleak House)العام (١٩٧٧) لفرقة "التجارب المشتركة"، تم تقديم كثير من السرد الروائى أثناء أداء الشخصية، وبهذا الأسلوب يمتزج به كل من النص وطريقة التوصيل. فعلى سبيل المثال، قد تؤدى الشخصية لحظة معينة بجدية تامة فى حين يتهكم النص الذي يتم سرده من ذلك الشعور. ويصف الفريدز تلك اللحظات بأنها "مليئة للغاية" بفكرة التعاطف "الستانيسلافسكية" وفكرة التباعد "البرختى" في الوقت نفسه (الفريدز ١٩٧٩: ١٢). كما يوضح الفردز بأنه خلال مشروع "ألف ليلة وليلة الأولى" كثيرًا ما خلق الممثلون لحظة تحويلية مستخدمين تلك الخدع الروائية. وقد يبدأ العارض بسرد حادثة ما فى شخصه كعارض وتدريجيًا ينزلق نحو تمثيل دور الشخصية المسرحية. ومن ثم، لم يكن يسرد حرفيًا، ولكن تم عرضه داخل إطار الوقت والتشخيص والتبؤّر.

وقد خلقت تجارب الفريدز مجموعة من الرواة والشخصيات لهم اتجاهات محددة تجاه الحكاية، وخلقت مثل تلك الانتقالات فى وجهات النظر نوعًا من العلاقات المتنوعة مع المتفرجين. فعلى سبيل المثال، إن الطريقة الأولى – انفصال الراوى المتكلم بصيغة الغائب عن الأحداث – قد سمحت بوجود مواقف متنوعة تجاه الحدث المعروض تعتمد على العلاقة بين الراوى والمتفرجين. فبوجود الراوى بمقدمة المسرح تصبح علاقة الممثل بالمادة الفنية غير ودية، وبوجوده خلف المتفرجين، يصبح الدور أكثر ودية، وبوجوده خلف الأحداث يصبح الأمر أكثر خطورة، وبوجوده داخل الحدث نفسه يصبح الراوى كمحرك الدمى (الفريدز ١٩٧٩ : ١١-١٢). أما الطريقة الثانية – ظهور الراوى بصيغة المتكلم "هى طريقة ذاتية وينتج عنها قصص تحتاج لتعاطف المتفرجين الشديد" (الفريدز ١٩٧٩ : ١٢)، أما عن نوعية تلك القصص، كما اقترح الفريدز، فهي قصص خيالية أو أحلام أو قصص سيكولوجية أو ما شابه.

واستخدم عمل فرقة "التجارب المشتركة" أيضا جوانب أخرى للسرد الروائى. فقد لجأت الفرقة لفكرة مشابهة لوحدات بارسز من أجل الانتقال بين الحكاية والشكل الدرامي. أولاً، إن ما وصفه الفريدز بالكلمات "الوثابة" (التامبولين) موجودة بالفعل داخل النص. فهي تلك اللحظات التى تشبه منصة القفز فهي تساعد فى الانتقال من السرد الروائى إلى الحوار. ويضع الفريدز مثالاً توضيحيًا:

افترض أن مع الممثل نص كالآتى: عندما سمع الأمير القدر الكافى من مولاه، دفعته حماقة الشباب ليجيب: "إنك كبير السن ولكنك قليل الفطنة" وبهذا المثال، تتمثل الكلمة الوثابة، فى "ليجيب"... (إن الممثل) استخدام الجملة

السابقة لهذه الكلمة كنقطة للانطلاق، فعند وصوله لكلمة "ليجيب" عليه أن يجمع كل قواه لينطلق داخل الحدث.

(الفريدز ١٩٧٩: ١٥)

وبهذا المثال، استخدمت كلمة "ليجيب" كنقطة للارتكاز تؤدى إلى الوظيفة الرئيسية: وفى هذا المقتطف فإنها تتمثل في إجابة الأمير. والمعلومات التى تم سردها قبل تلك الكلمة هى مادة تكميلية. ويمكن أن نجد أمثلة مشابهة فى البرنامج المسجل للمحفوظات الفنية "السرد القصص فى ثوب مسرحى" (Storytelling As Theatre). فقد قام أثنين من الممثلين الطلاب بتمثيل قصة "عقلة الإصبع". وقد امتلأ ذلك العرض بالكلمات الوثابة التى أتاحت عملية التحويل من شخصية لأخرى ومن أسلوب لآخر (على سبيل المثال، من السرد إلى التمثيل). فعندما ظهر الغول بدأ السرد كالآتى: "جاء الغول من الباب". وقام الممثلون بسرد تلك الكلمات واستخدموا تلك التفاصيل التكميلية للاستعداد للحظة الالتفات نحو الغول، وعندها تسلق أحد الطلاب على أكتاف الآخر ليعبر مجازيًا عن الغول. إن تقسيم النص إلى وحدات عمل واضحة يظهر كيف ساعد الإعداد المسرحى العارضين فى الإلمام بعملية تجميع السرد الروائى. وعن طريق تفكيك الحكاية، أصبح العارضون رواة قصص مبدعين لهم القدرة على التحكم بالحكاية المشاركين بها وتوجيهها. وبمشاهدة التسجيل عن السرد القصصى، يتضح أن الممثلين في "عقله الأصبع" متملكين للمادة الفنية. وإن تقسيم الحكاية إلى وحدات هو تقسيم دقيق ومحكم، وإن انشغال العارضين بلحظات الخطاب المباشر للجمهور والتصوير الجسدى للشخصية والحدث كان مفصلاً وكثيرًا ما كان شخصيًا. وينتقل الممثلون من طرق التصوير الجسدى إلى

طرق السرد القصصى بأسلوب ارتجالى. فيعترى الفرد الشعور بأن القصة قد تم تفتيتها من أجل مشاركة الجمهور بها. وهذا بالتالى يضع المتفرج فى مكانه مميزة، فمن خلال هذه العملية تنشأ العلاقة بين الرواة والمتفرجين.

الأصالة

يحدد مايكل فراى المشاكل التى تواجه المعد:

إن ثمة عقبتين أساسيتين تواجهان من سيكون معداً: هل اقترب بشدة من الرواية الأصلية ويجازف من أجل تقديم مسرحية أدبية محترمة وربما صادقة، أم انه يعمل على الإعداد بحرية ويجازف بتغيير النقاط المهمة، ويعيد كتابة بعض أجزاء النص ويثير حنق المشاهدين الذين يحبون ويعرفون الكتاب.

(فراى ١٩٩٦: ١٢)

وعلى الرغم من أن ملاحظات فراى موجهة لكتابة المسرحية التقليدية، إلا إنها قد ألقت الضوء على أحد الجوانب الجدلية لإعداد الأعمال الروائية وتتمثل فى الأمانة فى النقل من المصدر الاصلى.و عند نقد الإعداد المسرحي لفرقة "التجارب المشتركة" لـ"الحرب والسلام" (War and Peace) عام ١٩٩٦ على المسرح القومى، أعطى الناقد ميشيل بيلينجتون بصحيفة ألجارديان عنوان ساخر لمقالته حيث أطلق عليها: "جرائم الحرب" (بيلينجتون ١٩٩٦). وسجل اعتراضه بأن العمل يفتقر للنقاط الجوهرية بالكتاب، ففى وجهة نظره إن تلك التجربة الإعدادية هى تجربة فقيرة. ولكن كيف يستطيع العرض المستنبط إعداد الأعمال الروائية مسرحيًا وخلق صورة صادقة؟ وهل يجب عليه هذا بالفعل؟ إن بنية كل

من العمل الأصلى (كالشكل الروائى) وبنية النسخة (كشكل درامى) توضحان بأنه سيكون هناك عدد من الاختلافات. وصفات هذين الشكلين تعنى أنه من المستحيل أن تكون النسخة المسرحية لعمل روائي صادقة أو أصلية.

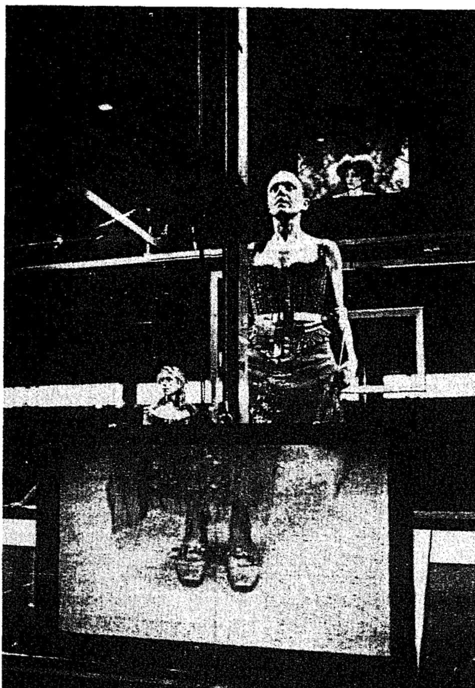
ويوضح عرض فرقة "فريق ووستر" (Wooster Group) لعام ١٩٨٤ تحت اسم "إل. سى. دى (... النقاط العليا فقط...) بشكل ملائم قضية موضوع "الأصالة". فبهذا العرض اقترض الفريق الكثير من مسرحية آرثر ميلر "البوتقة" (The Crucible). فعندما علم ميلر بأن الفريق قد تقدم بطلب للاستعانة ببعض الأجزاء من مسرحيته بأسلوب مختلف عما جاءت عليه، رفض ميلر أن يعطيهم الإذن بالعرض وهدد باتخاذ الإجراءات القانونية. وبالنسبة لميلر، إن استخدام أجزاء متناثرة لمسرحيته هو شكل من أشكال المحاكاة للمسرحية وهو لا يريد أن "تشوه المسرحية بهذا الأسلوب" (سارفان ١٩٨٦ : ١٠٢). أما مخرجة فريق ووستر إليزابيث لكومبت، أرادت أن تستخدم "أسلوب السخرية والأساليب المتنافرة لاجتياز المعانى العقلية والسياسية الجوهرية في "ألبوتقة"... فانا أريد أن أضع المتفرج في وضع يتيح له الفرصة أن يبحث علاقته بالمادة المعروضة" (وردت فى سارفان ١٩٨٦ : ١٠٢). إن تلك الاختلافات الجوهرية تحدد وضع ميلر ككاتب مسرحى ووضع لكومب كمخرجة للعرض الجماعي الطليعي الذي يهتم بالتركيز على الدوافع العقلية والسياسية وراء النص الثقافى. وشارك مايك الفريدز لكومب في إيمانها بخلق نص يشتمل على عدة معانى يتلقاها المتفرج. وبذل مجهودًا من خلال عمله بالسرد القصصى " للسعي وراء فكرة أن العرض له مستويات كثيرة من المعانى وإنه كلما أدركنا جوانب عديدة للقطعة الفنية، كلما

كان الأمر مجزيًا ومثمرًا بالنسبة للمتفرج الذى يشعر بالحرية فى الإجابة على تلك المستويات التى جذبت انتباهه، وذلك بدلاً من فرض رؤية واحدة عليه" (الفريدز ١٩٧٩: ٥). ويسعى الفريدز لخلق عمل مسرحى يثير العديد من ردود أفعال المتفرجين، عمل لا ينحصر فى فرض معنى محدد. فكلا الشكلين يستخدمان الحكايات التي كثيرًا ما ينظر إليها على كونها حكايات "مغلقة" بشكل تقليدي فى خلق، ما أطلق عليه الناقد أمبرتو إكو "العمل المفتوح" حيث يشكل المتفرج عنصرًا حيويًا فى اكتمال الشكل الثقافى.

فهناك كثير من الأمثلة التى تستغنى عن عنصر الأصالة من أجل استخدام الرواية الأصلية لخدمة الأمور السياسية. فكثيرًا ما تفكك المواد الأصلية من أجل الكشف عن القيم المتضمنة بداخلها. وهذا هو الحال بالفرقة الأمريكية التجريبية "البنطال الممزق" (.(Split Britchesفقد استخدمت الفرقة، خلال إعدادها الراديكالي لـ "النساء الصغيرات" للويزا. م. الكوت – وهو نص مجاز من قبل الكنيسة بالولايات المتحدة – قصور وعجز الأخوات بالحرب الأهلية بنيوا ينجلاند فى الستينيات لطرح موضوعات معاصرة خاصة بالرقابة. ولقد استخدم الفريق رمز لويرا ماى المؤيدة لاسترقاق الزنوج والمنادية بحق المرأة فى الاقتراع للتعبير عن الإباحية والعلاقات الجنسية والأخلاقيات المحرمة . وكان إعداد أنطوان فيتز عام ١٩٧٥ لـ "ناقوس بال" ((Les Cloches de Bâleللويس أراجون الأثر فى طرح التساؤل عن مدى تأثير قضية الأصالة فى إفساد القيم المسرحية والثقافية. فالعمل المعد، تحت اسم "كاثرين"، اشتمل على فريق من الممثلين يقرأون على خشبة المسرح الرواية بينما يتناولون وجبة العشاء. وقد توقع

المتفرجون إعدادًا تقليديًا للرواية فشعروا بالضيق لافتقار العمل للمصداقية، ليس مصداقية العمل، ولكن مدى تحقق توقعاتهم حول إعداد الرواية مسرحيا. ويعلن برادبي وسباركس، أن فيتز أجاب بأن إهتمامه يكمن في إيجاد مادة تعمل على مقاومة التجارب المسرحية (برادبي وسباركس ١٩٩٧: ٣٨)

لا ينصب موضوع الأصالة فقط على الصورة النهائية للأعمال المعدة مسرحيًا، ولكنه يتضح أيضًا داخل عملية ابتكار تلك العروض. وتكشف تجارب فريق ووستر إلى حد بعيد اتجاه الفرقة نحو تحقيق المصداقية. وقد اعترفت لكومب "عندما أفكر في النص، فإنني أفكر به بالطريقة نفسها التى اعتاد عليها كيرت شويترز، بطريقة المزج (وردت فى سافران ١٩٨٦: ١٠٦). فإن التجارب القائمة على أسلوب المصادفة والتى طورها المؤلف جون كيدج كان لها تأثير كبير على أساليب عمل لكومب. وتعترف لكومب أن عنصر العشوائية له أهمية فى بناء أعمال فرقتها، فيشبه أسلوب العشوائية بالنسبة لها "إلقاء حفنة من الحبوب فى الهواء، وعندما تسقط على الأرض، يجب على لكومب أن تتراقص حول هذا النموذج" (وردت فى سافران ١٩٨٦: ١٠٦). ودمج عمل لكومب مجموعة كبيرة من المواد ذات أهمية متساوية. وتعكس أعمال فريق ووستر فكرة "موت الكاتب الروائى". وهي الفكرة التى أقترحها رولاند بارسز. فالأدب، بالنسبة لبارسز، لم يعد رسالة لكاتب روائى واحد مقدس، ولكنه مكان قد تتكرر بها المعانى المتعددة الأبعاد والمتعارضة. ويعد أسلوب ابتكار فرقة ووستر لعروضها واختيارها للنصوص بمثابة مصادر للعروض تؤدي إلى هذا التعدد في المعنى.



شكل ١-٧ "إليك، أيها الطائر الصغير! فيدرا" التصوير السينمائى(بالترتيب) فراسيزماك دور ماند، كيت فالك و (بالتسجيل) سوزى روس المصور: حق النشر والطبع بولا كورت بتصريح من فرقة فريق ووستر

وفيما يتعلق بعرض فريق ووستر "إليك، أيها الطائر الصغير! (فيدرا)" (To You, The Birdie! (Phèdre)لعام ٢٠٠٢، لاحظ أحد النقاد أن الفريق قد نقل "المطرقة، الزرديّة، وعدة اللحام إلى الكلاسيكيات القرن السابع عشر" (هويسون ٢٠٠٢ : ١٧). ويستغل عرض "الطائر الصغير" كل النصوص الخيالية والنصوص الواقعية حيث يشتمل على "فيدرا" ((Phèdreلراسين، و"هيبولوتس" ((Hippolytusليوريبيدس، وعلى الـ "آي بي. إف" () (IBFفيدرالية البدمنتن العالمية) قوانين البدمنتن(تنس الريشة). وبالنسبة للكومب، لم يكن هناك أي مجال للحفاظ على أصالة الأعمال التي سيتم إعدادها، فهى على تمام الدراية بأن مسرحها يسمح بوجود "تفسيرات عديدة تتواجد فى الوقت نفسه وفي المكان نفسه"(سارفان ١٩٨٦ : ١٠٧). ويسمح مزج المصادر المختلفة معًا بتعدد المعانى في العرض النهائي.

واتخذ عرض "الطائر الصغير!" حكاية إشتهاء فيدرا لابن زوجها هيبوليتوس كقوة دافعة له. ولكن بدلاً من بطلة راسين قوية الشخصية، تظهر كيت فالك فى صورة امرأة مقعدة موثقة بخزانة البياضات وتخضع باستمرار لغسيل القولون للتخلص من فيروس فينوس. ويضع فريق ووستر فينوس داخل تلك الأسطورة على الرغم من أنه فضل عدم إظهارها دراميًا على خشبة المسرح، فيتجسد وجودها فى شكل فيروس غير مرئى يعدى مضيفة. إما عنوان ذلك العرض فيعود على الشطكوك المستخدم فى لعبة تنس الريشة. ويتم عرض المنازعات بداخل المحكمة الإغريقية عن طريق التجسيد الشكلى للتقنية العالية لملعب تنس الريشة. ويتم سرد الكثير من النص عن طريق شخصية واحدة من خلال

ميكروفون يصدر الأصوات بشكل متأخر عن زمن الحديث فيه وبنبرة صوت إما متقطعة أو واضحة بقوة. ويقرأ أحد العارضين نص فيدرا . ويظهر الحدث من خلال شريط فيديو مسجل، فهناك شاشة عملاقة تستخدم لعرض صورة فينوس، وتجرى محادثات بين هيبوليتوس ومعلمه الخاص ثريامنس وتظهر تلك المحادثات من خلال الأجزاء السفلى فقط لأجسادهم معروضة على شاشة فيديو. ويعمل استخدام الوسائل الأعلامية متعددة الوسائط على إفساد الصورة الأمر الذى يجبر المتفرج على إعادة تقييم مكانه/ أو مكانها .

يوضح عرض "الطائر الصغير" إلتزام الفرقة بأسلوب التتابعات التى تقود بعضها البعض، فكل عضو له مجموعة محددة من مصممى الحركات التي سيقدمها بالعرض. هذا يتضمن التدريب على لعب تنس الريشة، إعطاء الحقن الشرجية، التحدث بالميكروفون، وهكذا . فظهور الشخصية بداخل العرض يضعف من الشعور بالمصداقية تجاه العمل الأصلى، أى أن الممثلين يقومون بإدخال أنفسهم بالأدوار التى يلعبونها، وهذه التقنية تعنى - كما يوضح أوسلاندر - أن يقوم العارضون بشغل وظيفة غامضة على خشبة المسرح، وظيفة "ليس لها قالب معين" وليست لها صلة "بأساليب التشخيص" (أوسلاندر ١٩٨٥: ٩٥). وبطريقة أخرى ، فالممثلون، منذ وجود "الشخصية" على خشبة المسرح، لا يؤدون الأدوار كشخصيات درامية ولا يقومون بتمثيل شخصياتهم الذاتية بشكل تام.

ويجسد هذا ويليم دافو وهو عضو مهم بفريق ووستر وعارض "بالطائر الصغير" حيث يدعى بأنه عندما لعب دور جون بروكتور فى الـ "إل. سى. دى (...النقاط العليا فقط...)" كان لا يعرف شيئًا عن الشخصية التى سيؤديها، وعلى الرغم من ذلك "كان يؤديها فقط" (أوسلاندر ١٩٨٥ : ٩٦). يسكن العارضون النص ويلعبون به ، ولكنهم لا يشيرون لأي تفسير معين.

أما عن المنظر المسرحي لعرض "الطائر الصغير" ، فهو عبارة عن صندوق ضخم بإطار صلب، فهو ملعب يمكن أن يحدث به أشياء كثيرة. فيوجد شاشات زجاجية تعرض وتنطفئ بمنتصف المسرح توضح من خلالها صور الفيديو على مدى واسع. وهذا البناء يصبح فيما بعد ملعب تنس الريشة ولكن له الطبيعة الرسمية نفسها لمحكمة شسيوس ، ذلك على الرغم من أن النقاد قد وجدوا البناء المسرحى شبيهًا "بجناح مستشفى أو أستوديو تلفزيونى" (جونز ٢٠٠٢: ٢٣). فإن هذا الاستخدام لحيز التمثيل المرن يمثل سمة من السمات التي أصبحت تميز الكثير من الإعدادات الأخرى . ويسمح استخدام مساحات التمثيل المتفرقة ومتعددة الأبعاد بتقديم الحكايات على خشبة المسرح بشكل متزامن وهو الشئ الذي يستحيل تحقيقه داخل الكتاب، وهو نادر بالأفلام، فهو يسمح بأشكال متعددة للقراءة. فمثلاً، قد يختار أحد المشاهدين مشاهدة مشهد معين في حين يختار الآخر مشهدًا مختلفًا تمامًا.

الملعب المتغير

في دراسته عن إعداد روايات تشارلز ديكنز للعرض المسرحى وللتلفزيون، يلاحظ كريستوفر إنز أن عملية الإعداد تعمل كـ "عامل محفز لتحديث الأسلوب" (إنز ١٩٩٣ : ٧٨)*. ويرى إنز أن الأسلوب "التقليدى المحدود" للترجمة الحرفية التى انتشرت في القرن التاسع عشر قد تم استبداله بفنون الإعداد في القرن العشرين. وفي "نيكولاس نيكلباى" لديفيد إدجار ((Nicholas Nicklebyبعام ١٩٨٠ لفرقة شكسبير الملكية ((Royal Shakespeare، وقف فريق العمل المكون من تسع وأربعين ممثلاً على خشبة المسرح خلال العرض ليقوموا بإقحام بعض التعليقات وبسرد الحكايات أو لتشكيل أجزاء من المنظر المسرحي (كمركبة الجياد، حوائط البيوت فى الشوارع، المارين فى الشوارع المزدحمة) ولإعطاء المؤثرات الصوتية المصاحبة لكل مشهد. ويلاحظ إنز أن "كل مظهر من مظاهر العرض يؤكد بشكل واضح محاولة تشبه المسرح بالنص الروائى عن طريق جعل الوسيط التعبيرى لموضوع المسرحية مساوٍ بالدرجة نفسها كالوسيط التعبيري للقصة نفسها" (إنز ١٩٩٣ : ٧٠)* وينم تعليق إنز عن أن الإعدادات المعاصرة تكشف عن أسلوب الارتداد الذاتى، فقد كشفوا عن حالهم كوحدات بنائية مسرحية، حيث تتضح الأفكار من خلال لعب الممثلين لأدوار عدة، ومن خلال الانتقال من أسلوب الحكاية (وهو دائمًا ما يكون خطاب مباشر للجمهور) إلى التصوير الدرامى، وأيضًا من خلال التصوير المسرحي للوقت والمكان الملحمي. فالفراغ المسرحى بتلك الإعدادات يشبه ملعبًا مجازيًا.

* ورد هذا النص بـ: Adapting Dickens to the Modern Eye,in P. Reynolds (ed) Novel images: Literature in Performance, London: Routledge

إن فكرة تشبيه المسرح بالملعب قد تم تجسيدها خلال عمل فرقة "المسرح المشترك" ((Theatre de Complicité، التى تكونت عام ١٩٨٣ بفريق من خريجى مدرسة الفن الإيمائى لجيكوس لكوك الفارسية. فمنذ بدايتها منذ عشرين عامًا، قدمت الفرقة عروضًا كوميدية جسدية مستنبطة وتفسيرات جسدية رفيعة المستوى للنصوص الكلاسيكية وإعدادات لروايات أوروبية، و- منذ عهد قريب- قدمت أيضًا عروضًا متعددة الوسائط. ويظهرعمل تلك الفرقة الالتزام بالطرق التى تضع إبداع الممثل فى المقدمة: "فإن أسلوبهم فى العرض يخلق- من خلال التخيل والصوت والجسد- بدائل مجسدة للتحديثات الماهرة وخدع التكنولوجية ووسائل مشهدية أخرى" (رينلت ٢٠٠١ : ٣٧٤- ٣٧٥). وعلى الرغم من أن شهرة كل من المخرج سيمون ماك بيرنى والكاتب مارك وويتلى زاعت لإعداداتهم لسلسلة قصص برونو شلز "شارع التماسيح" (The Street of Crocodiles) (1992/99)، غير أن الفرقة قد نالت التقدير لكونها مبتكرة لذلك العرض. ويوضح كل من ماك بيرنى وويتلى طريقة عملهما بمقدمة النص المسرحى ويشرحون تفصيليًا فترات البروفات التى تضمنت العمل على الحوار الأصلى حيث أخذوا النص بشكل مباشر من قصص شلز وبدأوا في الارتجال وعملوا على إعادة تمثيل الأحلام وتطوير إيقاع الكوابيس (ماك بيرنى وويتلى ١٩٩٩ : المقدمة). ويلاحظ الممثل كلايف مندوس بأن تلك العملية كانت عملية مشتركة أصلية حيث جمع كل من ماك بيرنى وويتلى شتات الأجزاء المبعثرة للنص إلى داخل غرفة البروفات. وإن الارتجاليات التى خلقها الممثلون شكلت تلك الجزئيات النصية (مندوس ٢٠٠٠). وظهرت تعليقات سايمون موراى على تلك العملية فى الكلمة الموجزة للفرقة من أجل البى. بى. سى ٢، "العرض المتأخر" ((Late Shaw

.(1992) فهو يوضح أن تتابع البروفات يحتوى على اللعب الجسدى بين الممثلين: فهم يتدحرجون ويتمددون ويدفعون بعضهم البعض، وآخرون يرفعون ويحملون بعضهم البعض. ويعلق المخرج ماك برنى قائلاً: "سأحاول ببساطة أن أقود الناس من اللعبة إلى تدريب - إلى لعبة أخرى تؤدى إلى المشهد... وهكذا يصعب عليهم معرفة ما إذا كانوا بداخل المشهد أم ليسوا بداخله" (وردت فى موارى ٢٠٠٣ : ١٠٣). فإن جوهر عملهم في إعداد "شارع التماسيح" يتمثل في لعبة.

توضح كتابات شلز الحياة بشرق جاليسيا (بولاندا فيما بعد) منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أن أطلق عليه الرصاص أحد ضباط النازيين فى ١٩٤٢, وتم مقارنة نصوصه بالإحساس التجريبى في أعمال كافكا أو بالغرابة الخيالية لرسومات تشاجال. وانعكس هذا بداخل العمل الفنى الذى ابتكرته فرقة "المسرح المشترك". فإن "شارع التماسيح"، كما علق ماك بيرنى، ليس له "حكاية واضحة" فهو أشبه بقصيدة أو بقطعة موسيقية عن كونه مسرحية"(روزنثال ١٩٩٩ : ١٨). يوضح المشهد الأول الطبيعة السريالية للعمل: يستدعى البطل جوزيف ذكريات الماضى، تظهر عائلته بالمشهد، أحدهم يمشى بشكل عمودى تجاه الحائط، والآخرون يظهرون من خلف خزانة الكتب، وآخر يحاول تخليص نفسه من دلو وضع لكى تتجمع به قطرات الماء الساقطة من سقف يسرب الماء، ومساعد بمتجر يظهر فجأة من داخل صندوق لتعبئة الكتب. وهذا التحول القائم على التواجد الجسدي المكثف يشكل جزءًا من "تجديد الأسلوب" الذى أضافته فرقة المسرح المشترك لإعداداتها.

إن إبداع العروض الجسدية يتلاءم مع الاستخدام الخيالى للكلاسيكيات والعروض المستمرة. فيه تتحول الكتب إلى قطيع من الطيور المرفرفة وتستخدم الكراسى للتعبير عن الغابة الفقيرة وتشكل المكاتب ماكينة دفع النقود بالمحال وينبعث من المعاطف صوت مالكهم السابق وتعبر الدفاتر الرئيسية للحسابات عن تاريخها، تتساقط الكتب من خزائن الكتب العالية. وفى نقده عن العمل، يقول جوناثان رومنى "أن سبب ظهور قصص شلز ببراعة شديدة على المسرح هو أنهم يشكلون نوعًا من البيان الرسمى لتجربة المسرح"(رومنى ١٩٩٩: ٢٣). كما يطابق رومنى أسلوب تلك الأعمال مع ذلك الأسلوب الذي تشير إليه كتب آرتو، فهو مسرح كلي تتولد به لغة جديدة من خلال تلاحم الصوت مع الضوء مع الصورة.

ويعني الاتجاه الجسدى للإعدادات الفنية لفرقة "المسرح المشترك" أن الفرقة قد قامت بتطوير الجانب الفني الذى عرفه إنز. فالملعب الذى تتم به البروفات الخاصة بالفرقة يترجم إلى الإعدادات التي تقوم باستنباطها. وفي المحاولات الإعدادية الفرقة تروى القصة من خلال اللغة الجسدية للممثلين ومن خلال مرونة الحيز المكانى للعرض ومن خلال قدرة الأشياء على التحول. ويتيح استخدام المادة الخيالية لصناع المسرح الفرصة لاكتشاف لغة التعدد والزيادة.

وفى الختام - يصبح من الواضح أن المسرح - للانتقال من الصفحة المكتوبة إلى خشبة المسرح، يحتاج إلى تطوير أسلوب المجاز والارتباط بالعمل الأصلى وتفاصيله المتعلقة بالسياق وترجمة هذا إلى الوسيط الذي يتم به العرض. وقدمت طريقة هذه الترجمة مسائل خلاقة دائمًا ما تعمل على دفع تجديدات أسلوبية. فكثير من الأعمال التى تم ذكرها قد وجدت مكانًا لها داخل أعمال

التيار الطليعي لذلك العصر. وكثيرًا ما يتم تقييم الإعداد الروائى من خلال الحوار بين الممثلين والمتفرجين، ذلك الحوار الذى يتكون نتيجة للمشاركة بالقصة (وكثيرًا ما تكون قصته معروفة). أيضا كثير من السمات الأسلوبية للعمل المعد تنتج من خلال وضع الحكاية على خشبة المسرح، وهذه السمات، مثل استخدام الخطاب المباشر للمتفرجين، تساعد فى خلق الإحساس بالجماعية بين العارضين والمتفرجين. فالمشاركة في الحكاية تمد المتفرجين بتجربة ممتعة من خلال الإدراك بالتراكيب الخاصة بالحكاية. ولكن استخدام الأعمال الروائية على خشبة المسرح يمكن أن يفتح الآفاق لاحتمالات أخرى. إن الفرق التى تعمل بهذا الجنس الأدبى كثيرًا ما تبحث داخل النص للكشف عن تفسيرات جديدة.و يتم الاعتراض على المضمون الثقافى للمصدر وكثيرًا ما يتم تحويله وتسييسه (إعطاؤه أبعاد سياسية). فإن عملية عرض الرواية على خشبة المسرح توضح مرونة المواد الثقافية لأنها ليست بالفنون الثابتة.

الجزء الثالث

الأماكن والساحات

مقدمة
الأماكن والساحات

يرى عالم الجغرافية الثقافية يى فو توان أن أحدث الأنشطة البشرية الأساسية يتمثل فى "تنظيم المكان والساحة وربط المعنى بهما" (توان ١٩٧٧: ٥). وفي تأملاته الفلسفية حول المجتمع المعاصر، يلاحظ توان أن للإنسان ميلاً خاصًا إلى الترميز، وأن محاولته تنظيم المكان والساحة كثيرًا ما تعود إلى الرغبة في عمل تصوير ملموس للقيم والمعتقدات ويتناول هذا الجزء موضوعات تدور حول المكان والساحة، كما يدرس طرق توظيفهم من قِبل أصحاب التجارب بالمسرح داخل العملية الرمزية لصناعة العروض.

تعتبر الساحة عنصرًا أساسيًا من عناصر العرض التى تشكل الأنشطة وتقوم باحتوائها. ويشتمل تاريخ العرض على نطاق واسع من المعمار المسرحى- بداية من المسرح الإغريقى المدرج إلى ستوديو الصندوق الأسود- فكل تصميم معماري يمثل مجموعة معينة لديناميكيات العرض. على سبيل المثال، تفصل مقدمة المسرح المتفرجين عن الممثلين على خشبة المسرح وتضع "إطارًا" للحدث الذي يقدم على خشبة المسرح. فإن التجريب في شكل العرض كثيرًا ما يشتمل على التجريب في ساحة العرض حيث إن التحديث في تنظيم الساحة المسرحية يسمح بمناقشة التقاليد المسرحية، كما يسمح بالتعبير المادى عن منظور جديد. فمثلاً، إن إحضار المتفرج داخل الحدث بالساحة التي يتم بها العرض يولد علاقة مختلفة مع المتفرجين. ومن ثم، إن تشكيل الساحة المسرحية يمكن تفسيره كجزء من المناقشات التى تتناول حدود المسرح والعرض.

وكثيرًا ما يستخدم أصحاب التجارب الساحات المسرحية عند تطوير العرض المستنبط كأحد المكونات بالعملية الإبداعية. وقد يكون التفاعل مع ساحة العرض نقطة انطلاق للأفكار الخلاقة. فمثلاً، قد يؤدي الموقع المضيف لإصلاحية أحداث خاصة بالعصر الفيكتورى القديم إلى اكتشاف بعض الحكايات الشخصية الخاصة بالمؤسسة. وربما تعمل ساحة العرض كإطار يضم مجالات متعددة للنشاط الفني. فعلى سبيل المثال، يمكن أن تمزج سلسلة من الصور والاغانى داخل أحد العروض التي تدور حول المواكب الاحتفالية التى تسير فى شوارع بلدة معينة. وفي عملية تنظيم الساحة المسرحية لتجربتهم التجريبية، طور أصحاب التجارب المسرحية نطاقًا من استراتيجيات صناعة الساحة ترتبط مباشرة بالبيئة التى يعملون بها، وهذا يتضمن تحويل المكان غير المسرحي (منزل بأحد الضواحى على سبيل المثال) إلى ساحة مسرحية ، متخذين من المكان مقرًا لإقامتهم وذلك لخلق العرض المتعلق بذلك المكان، فهم يعملون مع حقائق الموقع ولكنهم يسهبون في كتابة حكاية مصطنعة. فتلك التدخلات الفنية تعمل على تفعيل موقع العرض وتسهيل وجود عملية رمزية خلاقة قد تتعلق بمعتقدات مجتمع معين أو بقيم فنية لفرقة ما.

إن العمل المتعلق بالموقع ينصب اهتمامه أساسًا على بنية بيئة العرض، وفى اختبار تلك المشاريع يجب مراعاة الطرق التى تتفاعل بها ساحة العرض في الحضارة الأكثر اتساعًا نظريًا وتطبيقيًا. وفي هذا الجزء سيتم ذكر مجموعة من المنظرين للبحث عن الطرق المستخدمة في تطوير الساحة الاجتماعية وتأثير ذلك فى خلق ساحات للعروض الفنية. فهذا الجزء يشير إلى المنظِّر هنرى لفبفر

صاحب فكرة الساحات المأهولة ويناهض أيضًا فكرة الساحة المسرحية الخالية قائلا إن الساحة دائمًا ما تكون مليئة بالمعنى الاجتماعي. كما يمثل عمل مايكل دسرتو أهمية لتحليل هذا الجزء. فتطرح دراسته لتجارب الحياة اليومية موضوعات تتعلق بتنظيم الساحة الاجتماعية. وفرق بين الساحة والمكان، موضحًا أن "الساحة هى مكان تم تجربته " (دسرتو ١٩٨٤: ١١٧). وبالنسبة لدسرتو، فالمكان هو موقع جغرافى تحكمه قواعد وقوانين محددة، أما الساحة فهى نتاج للتفاعلات الاجتماعية التى تحدث بذلك المكان، ولهذا فلها طبيعة أكثر مرونة. وهذا الفرق بين المكان والساحة يعطى رؤية مفيدة عند اختبار العرض المتعلق بالموقع حيث إنه يسمح بالتمييز بين الموقع المضيف وبين التجارب التى تقدم بداخله، كما أنه يسمح بإدراك أنشطة صناعة الساحة الاجتماعية المتعلقة بالموقع الذى يمكن الاستفادة منه فى العملية الابتكارية.

تركز الفصول التالية على جوانب مختلفة لعملية الابتكار حيث إنها تتعلق بموضوعى الساحة والمكان. يقوم الفصل الثامن بدراسة خلق بيئة العرض مع إلقاء الضوء عل عملية خلق المناظر المسرحية داخل الأبنية المسرحية. فهو يدور حول طرق تحويل العرض المستنبط لمكان المسرح إلى ساحة مسرحية. ويركز الفصل التاسع على هؤلاء الفنانين الذين يقدمون أعمالهم بخارج أبنية المسرح، ويعطى هذا الفصل اهتمامًا خاصًا لانعكاسات أصحاب التجارب على الساحات الاجتماعية التى يعملون بها. ويبحث هذا الفصل أيضًا إمكانية تأثير العمل المتعلق بالموقع على الفهم الموسع لمكونات العرض. أما الفصل العاشر، فيركز على العلاقة بين الشخصية والموقع ويلقى الضوء على البعد السياسي للمكان والساحة من خلال فهم النتائج الثقافية لتجارب العروض المقدمة بالساحات.

إن الأمثلة المقدمة بهذا الجزء تتسع لتشمل عددًا من الأماكن والساحات وتجارب العروض بداية من مشروع بيئى شامل فى كورنوال على الاحتجاجات التخريبية بشوارع مدينة نيويورك. ويهدف نطاق العمل بالفصول التالية إلى الإشارة نحو آلاف الأساليب التى قام بتجريبها الممارسون والأشكال المختلفة للتجربة الرمزية التى تم توظيفها داخل بنية المواقع الخاصة بالعروض. ويلفت الاهتمام الخاص بالمكان والساحة الأنظار إلى الطرق التى تندمج بها الأنشطة المتعلقة بالموقع وبالحواجز التقليدية لأماكن العروض، كما يوضح هذا الجزء كيف أن هذا العمل قد يصبح بالغ التأثر بنشاط صناعة الساحات الاجتماعية. وبشكل عام، يسلم هذا الجزء بأن بيئة العرض تشكل التفاعل بين المتفرج والعارض وتدرس كيف أن العملية التجريبية للمكان والساحة قد تسفر عن منظور جديد لمواقع معينة وتتيح الفرص لأشكال مختلفة ناجمة عن تفاعل المتفرج مع الحدث.

الفصل الثامن
صناعة ساحة العرض
خلق بيئات مختلفة

من المكان إلي الساحة

يهتم هذا الفصل بسلسلة من تجارب صناعة العروض التى سعت لخلق إحساس بالبيئة داخل المسرح وساحات العروض. وبعملهم هذا، وظف أصحاب التجارب بكثرة طرق طورها الفن الحديث والمجالات المعمارية من خلال إحضار مجموعة من الأشياء والمواد من العالم الخارجى ووضعها بداخل ساحة العرض، وقد دفعت تلك العملية المتفرجين إلى إعادة النظر لطبيعة المكان الذي يقدم به الحدث الأدائي. وفى خلق ساحة أو بيئة حّية داخل منطقة العرض، يتحول الانتباه إلى طرق تحويل مكان خاص بمبنى ما إلى ساحة طيعة. وبطريقة أخرى، إن "المكان" الثابت لمبنى العرض ("عالم مُنظَّم له معنى"، توان: ١٩٧٧، ١٧٩)، يتحول إلى "ساحة" - كيان مستمر ومتحرك قادر على التحول ليعكس هؤلاء الذين يعيشون بداخله به. وفى هذا الضوء، يمكن رؤية المكان على أنه ساكن وهو موقع مرتب، بينما الساحة فغير ثابتة وسريعة الاستجابة وتتشكل طبقًا لشاغليها. ومن الواضح أن أبنية المسرح هى مجرد "أماكن" حيث إنها تمثل موقعًا ثابتًا يمكن من خلاله التحكم في المعنى الثقافي والاجتماعي وتصويره للمتفرجين. ولكن عملية صناعة العرض قد تحول المكان من أجل خلق ساحة للعرض. ويعتبر تحويل "المكان" الثابت المنظم المؤسسي إلى "ساحة" من ساحات العرض فعل ينم على التحرر. ويظهر توان اختلاف تلك المواقع: يمثل المكان الأمن، بينما تمثل الساحة الحرية (توان ١٩٧٧: ٣). أما أصحاب التجارب الذين أطاحوا بالفكرة القائلة بأن المسرح هو مجرد مكان ،فهم يسعون جاهدين لتوسيع حدود العرض من خلال استخدام حيز المبنى وبالتالى يعيدوا النظر في "قواعد" العرض.

يهتم هذا الفصل فى المقام الأول بما يحدث داخل ساحات العرض، كنقيض للعمل المحدد الموقع، حيث يؤثر الموقع - بخلاف ساحة العرض - على العمل. لأنه من الصعب الحفاظ على هذا الحد حيث يتنقل كثير من أصحاب التجارب بين المبانى المسرحية والمواقع التى تم العثور عليها:

قد دعا بعض المجربين في مجال المسرح البيئي المتفرجين لدخول ساحة العرض وأن يصبحوا مشاركين في عملية إبداع الخداع المسرحى، بينما عمل مجريون آخرون على نقل العرض من المسرح إلى ساحة مجهزة وأصلية ومناسبة وهم بذلك يولدون ظاهراً له مستوى آخر.

(وايلز ٢٠٠٣: ٢٣٧)

ولأن هذا الفصل يسعى للتركيز على العرض المخطط داخل ساحات عرض مؤسسة ، فسيتطرق النقاش حتمًا إلى أصحاب التجارب الذين يعملون خارج حدود تلك الساحات.

ويؤكد عمل ويليام شِشنر فى الستينيات على الطريقة التى يمكن أن تستخدم بها ساحة العرض إلى أبعد حد ممكن. فلقد تعدى شِشنر نطاق المكان من أجل خلق ساحة طيعة يمكن أن يشارك بها كل من الممثلين والمتفرجين. إن الرغبة فى "خلق واستخدام ساحات كلية" هى أساس فكرة "المسرح البيئى" التى ابتدعتها فرقة شِشنر "فريق العرض") (Performance Group شِشنر ١٩٧١ : ٣٧٩). وقد تأسست الفرقة عام ١٩٦٨ فى جراج صغير بمدينة نيويورك وقامت، متأثرة بشدة بفكرة كابرو لفن الأحداث، باستغلال كل المظاهر الممكنة للمكان الذي يبلغ المائة والخمسة أمتار. ويبين شِشنر أن الأعمال المعروضة بالجراج نجحت فى

إزالة الحواجز التى تفصل بين الممثلين والمتفرجين. وبالنسبة لعرض مثل "ديونيسوس فى ٦٩ (Dionysus in ,69) لعام ١٩٦٨ كان المنظر المسرحى يتكون من برجين شاهقين يجلس عليهما وأعلاهما وحولهما المتفرجون. واستخدم العارضون أيضًا تلك الأبراج بحيث يكون عنصر التوحد والمزج بين الممثلين والمتفرجين مكتملاً. وتوضح الصور التى اتخذت للعرض الساحة المكدسة بأجساد الممثلين والمتفرجين، فكانت متراكمة بغير نظام وبشكل عشوائى: ولم يكن هناك فاصل بين الممثلين والمتفرجين ولا يوجد تناسق بطرق جلوسهم، فهم يسكنون ويشغلون مستويات متباينة لساحة العرض. وتم شغل حيز المساحة بأكملها؛ فيملأ الممثلون والمتفرجون البيئة كاملة - وبهذا العمل - كان هناك جو مفعم بالحياة يدور فى أجوائه العرض. ومن المثير للاهتمام أن ششنر قد استخدم التشابه الجغرافى للتباين بين مدينة حديثة ومدينة كانت موجودة في الماضي من أجل عرض أفكاره الخاصة بالمسرح البيئى :

إن التخطيط الأرضي "لمدينة جديدة" يساعدك فى أن تجد مكانك بمجرد النظر إليه بطريقة ميكانيكية، فمكانك مماثل لأي مكان آخر باستثناء أن بعض الأماكن قريبة والبعض الآخر بعيدة عن مراكز الحدث. والمسرح البيئى يبدو اكثر الفة من هذا.

(شِشنر ١٩٧١ : ٣٩١).

إن الأسلوب الذى شغل به العارضون والمتفرجون ساحة العرض بـ "ديونيسوس فى ٦٩" يوضح الإحساس بالألفة داخل بيئة العرض.

فالعارض كان يمثل أحد المكونات الرئيسية لمسرح ششنر البيئى : فلا يتضح تصميم واستخدام ساحات العرض الإ من خلال العارض. فقد طُلب من الممثلين أثناء التدريبات أن يبحثوا لأنفسهم عن ساحات شخصية آمنة داخل الحجرة، مكتشفين الحدود الخارجية لتلك الساحات الشخصية، ثم طلب من الفريق صنع أصغر كرة ممكنة فى منتصف كل ساحة. وتستخدم تلك التدريبات العملية للفريق حيث إن "تحديد الساحة بوضوح يعنى منح تلك الساحة القدرة على التعبير" (ششنر ١٩٧١ : ١٨٥). وبالنسبة لششنر فإن العلاقة بين الساحة وبين العارض والمتفرج تمثل تجربة عميقة، تجربة تستطيع أن يدرك بها الجسد داخليًا تلك الساحة، بدلاً من أن يملى عليه عقله رد فعل منظم، وهو ورد الفعل "الحسيّ" (أي القدرة على "اللمس") ، أى أن خواص هذه الساحة تستطع أن تتلامس مع المتفرج والممثل على حد سواء. وهذا التأثير حسي وليس بالمعنى الحرفي للكلمة، أى أنه تأثير من خلال الحواس -الشعور بالساحة.

وعلى الرغم من أن أعمال ششنر ينصب اهتمامها على الإحساس الملموس لساحة العرض، فإن أصحاب تجارب آخرين اعتمدوا على فكرة التعامل مع ساحات بيئية كساحة "حيَّة" ومُعرّفة إجتماعيًا. فيناصر المنظِّر الفرنسى هنرى لفبفر الفكرة بأن كل الساحات تمثل نتاجًا لسلسة من العلاقات وأنه لا يوجد شئ يعرف بالساحات المحايدة أو الطبيعية. ويقترح لفيفر أن "الساحة هى بنية اجتماعية :فهي بالنسبة للتجربة المعاشة تتشكل ذاتيًا شأنها شأن الكائن الحي" (لفيفر ١٩٩١ : ٩٣- ٩٤) و طبقا لفيفر فنحن نعيش الساحات، والساحة ليست بالخلاء المحايد، ولكنها دائمًا نتاج لسلوكنا وقواعدنا المعاشة.

وكانت فكرة خلق ساحات "مألوفة" موجودة بالفعل داخل المسرح بنهاية القرن. وسعت إعمال مصممي المشاهد أدلوف أبيا وإدوارد جوردن كريج لتأكيد تعبيرية المناظر المسرحية. فقد طور أبيا سلسلة من الأفكار حول "الساحات الإيقاعية" حيث تعزز مجموعة من المنصات والدرج والمساطب المسرحية من مرونة أجساد العارضين. وتصور أبيا "فنًا حيًا" يشكل به المتفرجون جزءًا من التجربة الجماعية، ولهذه الغاية ألغت تجاربه البرواز المسرحى. ولقد حاول كريج هو الآخر التخلص من تصميم المشهد ومن مؤثراته المتبرّجة، فهو ، مثل آبيا، يفضل البناء المعمارى الثلاثى الأبعاد مثل عمود ضخم يصبغ المسرح بالصبغة البيئية وبالحالة المزاجية المناسبة. وفى عرض لـ "روسمرشولم" (Rosmersholm) لإبسن عام ١٩٠٦، إكتسى المسرح بأكمله، من أجل الممثلة إلونورا ديوس، بالخيش المطلى باللون الأزرق المائل إلى الخضرة ووضعت نافذة كبيرة لها قضبان بأعلى المسرح. وتروى إيزادورا دنكن أن خلق منزل مغلق مظلّل قد قوبل بشغف من المتفرجين عند رفع الستار (برون ١٩٨٢ : ٨٨).

وقد وجدت أفكار كريج وأبيا صدى كبيرًا فى أواخر القرن العشرين من خلال فكرة "الساحة التي يتم العصور عليها" التى عرفها جويس ماك ميلان بالبعد عن "ساحات العروض المصممة والاقتراب من الأماكن التى تتمتع بحياتها وتاريخها الخاص" (ماك ميلان ٢٠٠٥). وهنا تخلق الإحساس بالتركيب المعمارى الذى يشكل جزءًا من تصميم المشهد، وفى عام ١٩٧٤ أتخذ المخرج بيتر بروك من مسرح القرن التاسع عشر Bouffes du Nord بباريس مكانا للعرض، وتبنى فكرة خصوصية البيئة. وجرد ما بداخل المسرح الفيكتورى كاشفًا عن "تجاعيده، بثوره

الجلدية وعلامات تقدم السن" (وايلز ٢٠٠٣ : ٢٦٣). وبهذا الشكل، حول بروك - بمنظور تحليلات توان - المكان الروتينى إلى ساحة نابضة بالحياة. وانطلقت الخصوصية المغلقة لأماكن القرن التاسع عشر لتعيش فى أجواء حرية جديدة بداخل "الساحة" المحررة. ولكن يجب إدراك أن شغل الساحة التى تم العصور عليها بهذا الأسلوب يجمع التاريخ الاجتماعي السالف للمبنى بالحاضر. وتتشكل الصور الحالية من خلال مناقشة المواد الموروثة من الماضى. ويرى لفيفر أن تلك الساحات التى تم العصور عليها هى أيضًا "مألوفة" وتعكس اهتمامات العصر، فلمسرح بيتر بروك الخالى تأثير الصفوة الاجتماعية نفسه في القرن التاسع عشر ، في حين تظهر مقاعده المصفوفة الرغبة الحديثة بالمساواة. ويطرح شغر الساحات التى يتم العصور عليها سلسلة من الأسئلة الجادة عن طرق التصوير الحضارى التى يحتاجها متفرج هذا العصر، فهي تعبر عن القيم الاجتماعية واتجاهات ساحة العرض. وكما يلاحظ جويس ماك ميلان : "إذا كان المسرح ،بداخل الساحات الفريدة بتاريخها الخاص، يجيب على الاحتياج الملح لعلاج الثغرات في ماضينا المادى والرمزى، فلا نشعر إلا بالتصنع وبالضياع عندما نواجه "بالساحة الخالية" الكلاسيكية للمسرح التقليدي أو الاستوديو" (ماك ميلان ٢٠٠٥).

وخلال عملية خلق بيئة ما داخل ساحات العروض، كثيرًا ما يستفيد أصحاب العروض من الطرق القائمة على الفن وبالأخص تلك الطرق المتعلقة بتحويل الأشياء من الخارج إلى الداخل. وتمت صياغة تجربة التحويل فى أواخر الستينيات على يد الفنان روبرت سميثن الذى عمل على جمع بعض الأشياء من

بيئتها الطبيعية وتسكينها داخل صالة عرض "محايدة". وصنف سميثن الساحة التى تلعب دور المضيف للأشياء بـ "الموقع" (الموطن الأصلى) - والساحة الجديدة ، صالة عرض غير محددة، بـ "اللا- موقع".

جدول ١-٨ الخصائص الخاصة بالموقع واللا - موقع وفقًا لسميثن

الموقع	اللا - موقع
١- حدود مفتوحة	حدود مغلقة
٢- سلسة من النقاط	عدد كبير من الأمور
٣- تنسيق خارجى	تنسيق داخلى
٤-الطرح	الإضافة
٥- يقين (غير محدد)	شك (محدد)
٦- (معلومات)مبعثرة	(معلومات) محتواه
٧- إنعكاس	مرآة
٨- الحافة	المنتصف
٩- مكان ما (رمادى)	لا مكان (معنوى)
١٠-وفرة	واحد

المصدر: وردت بكاي ٩٥:٢٠٠٠

ويوضح كاى أن اللا- موقع يؤكد علاقته التضادية بالموقع و"ينشئ نفسه كميكانيكية محددة ... وذلك عن طريق كشف حدود ومفعول صالة العرض ذاتها" (كاى ٢٠٠٠ : ٩٣). وبشكل آخر، يتم كشف الطبيعة الخيالية لساحة العرض عن طريق تسكين أشياء حقيقية إما بداخل صالة العرض أو بداخل العرض ذاته. فقد أسفرت أعمال سميثن عن تطوير جدول أظهر التناقضات بين الخصائص المعطاه لساحات الموقع وتلك الخاصة باللا-موقع.

يعرف الجدول الموقع بأنه سلسلة مفتوحة من النقاط غير المحددة، أما اللا-موقع فهو مغلق وداخلي وهو يعتبر مرآة لانعكاس الموقع. وبتحويل عناصر بيئة ما إلى أخرى تتكشف مسألة الذاتية. فبينما تظل الأشياء "حقيقية" عندما تكون فى بيئتها الأصلية، تصبح " زائفة" إذا انتقلت إلى بيئة جديدة.

إن أعمال المخرج والفنان البولندى تادوسز كانتور تهدف للانتقاص من قدر الشعور بالواقعية في عروضه من خلال معالجة الساحة والأشياء. وفى عام ١٩٤٤، تم عرض "عودة الأوديسيس" (The Return of Odysseus) لـ "ويسبيانسكى" داخل حجرة انشطرت إلى نصفين من جراء الحرب العالمية الثانية. وكان كنتور مدركًا تمامًا أن متفرجيه سيلعبون دور "الشهود" ويخلعون عنهم ثياب المتفرجين التقليديين. ووصف كنتور ذلك العمل بـ "الفن البيئى الأول" الذى "وثب فيه المتفرجون في داخل العمل الفنى، محاطين بالحطام والأطلال وأشياء متباينة مثل عجلة محطمة وألواح خشبية متآكلة ومكبر صوت مسروق أستخدم فى بث أشعار هومر، إلخ ." (كوبيالكا ١٩٨٦ : ١٨٢). ومن أعماله الأخيرة "المنزل الريفي الصغير" (In A Small Country House) لعام ١٩٦١،

وقد استخدم بهذا العرض عدة أشياء منتقاة تجمعت سويًا عن طريق المصادفة. (وأدرك كانتور مؤخرًا التشابه بين أسلوبه وبين فكرة دشامب "للأنماط الجاهزة" على الرغم من عدم إلمامه بهذا المجال من التجارب فى ذلك الوقت). وفى الستينيات وبعد زيارته إلى نيويورك، تأثر كانتور، شأنه شأن شِشنر، "بفن الأحداث" وقد استمرت أعماله فى إكتشاف تجزئة الواقع من خلال استخدام أشياء حقيقية على خشبة المسرح ومعالجة لاستخدام ساحة العرض. وبالنسبة لكانتور فإن "المسرح وخشبة المسرح قد يكونان ساحة عرض واقعية وحجرة للذكريات ومقبرة وحجرة للتخزين وحجرة للتخيل وساحة متعددة الأبعاد، أو مجرد حجرة" (كوبياليكا ١٩٩٤ : ٣). أما أعمال كانتور الأخيرة فكانت زاخرة بالفكرة الرئيسية للـ " emballage بمعنى (تعبئة أو تغليف)، فكثيرًا ما تضمنت عروضه تغليف الأشياء والأشخاص. وتسبب الأسلوب من الإخفاء والإظهار داخل ساحة العرض فى اضطرب الأفكار حول ما هو واقعى وما هو منسوخ وحول طبيعة التصوير الأصلية وطبيعة التصوير غير الأصلية.

والتجارب التى تعمل على إعادة نقش البيئة داخل ساحات العرض هى تجارب لها أهمية لأنها تعيد مناقشة سلسلة من مبادئ العروض. أولًا : أعيد توطيد العلاقة بين المتفرج وساحة العرض عن طريق استخدام الآثار الفنية الحقيقية وإحضارها إلى داخل الساحة التصويرية للمسرح. ومن ثم، فُندَت الأفكار الخاصة بالواقع / النسخ المطابقة / الذاتية. ثانيًا : يولد استخدم الساحة البيئية شعورًا "بالألفة". فالساحة الفنية قابلة للتشكيل عن طريق التجربة الشخصية، كما أنها قابلة لعكس التجربة الشخصية. أخيرًا، كثيرًا ما تم تعضيد الصفات

المعمارية داخل هذا الجنس الأدبى. فيشعر كل من العارضين والمتفرجين بأنهم "يتحسسّون" المبنى، كما يدركون مدى عمق العملية التجريبية الخاصة بساحة المبنى وبانعكاسها داخل العرض. فالشعور بالساحة يولد علاقة مادية بين ساحة العرض ذاتها وبين شاغريها، "ويشعر" كل من المتفرج والعارض بأن الساحة تحيطهم من كل جانب.

الساحات الأصلية

إن الكشف عن النفس والشخصية من خلال الارتباط بالمناظر الخارجية المترجمة داخل البيئات الداخلية هو الأساس الذى قامت عليه أعمال بينا بوش. ويوضح فلشيانو قائلًا : "بوش، مثل عالم الآثار، تحفر لتخرج ما تصر معتقداتنا الاجتماعية وآلياتنا ذاتية الحماية على إخفائه. فهى تحفر في تربة الطبيعة البشرية ثم تقوم بتجميع آثارها الفنية" (فلشيانو ١٩٩٦ : ٧٠).

و بأسلوب لا يتغير تقوم بوش - مخرجة لفرقة المسرح الراقص الألمانية Wuppertal Tanztheater منذ عام ١٩٧٣ - بنقل المسارح إلى ساحات بيئية خلال تكوين عروضها. والمسارح التى تحتضن عروضها لا يوجد بها آية ستائر، فهى مسارح مفتوحة تكشف عن حوائطها الطوبية. وعلى العكس، فهى تخلق، على نحو فجائى، بيئات طبيعية، مثل كومة من الأوراق الشجرية القديمة وطبقات من الفحم وحقل من القرنفل وكثب رملية وحوائط منهارة وغابات من الخشب الأحمر أو ساحات حضارته مكتظة : بالمقاهى وحجرات المعيشة والأماكن العامة. ويبدي مساعدها المصمم بيتر بابست ملاحظة بأن مسرح بوش "ليس بالمنظر

المسـرحى على الإطلاق، ولكن من خلال العـارضين ومن خلال من يعملون به، يصير عالمًا تعيش به الأشياء" (شانك ١٩٩٧ : ٨٣). إن استخدام بوش للمؤثرات البيئية يسعى لتحطيم كثير من التوقعات التقليدية المعهودة للرقص. فمسارحها تمثل عائقًا لحركات الراقصين، كما أن المونتاج يخلق أشكالا تتحدى الشكل التقليدي. أما عن أعمالها، فهى تستغل خبرات وذكريات بوش الشخصية، كما تستغل خبرات وذكريات راقصيها، فالحركات دائمًا ما تجسد بشكل ذاتى، لأن لغة الرقص تشتمل على كل الإيماءات اليومية، كما أن لغة الرقص تحتوي على اللغة المنطوقة. وتمتد أعمالها لتشمل الأجناس الأدبية للرقص وللمسرح معًا، وكما يعلق ديفيد برايس بأن "ما يميز بوش ... هو تطويرها لشكل فنى قائم على التضادات الثنائية التى لا تسفر عن أية انقسامات، فأعمال بوش تجمع بين الرقص والمسرح معًا" (برايس ١٩٩٠: ٣٣٢).

و قد تأثرت بشدة أعمال بوش التى تجمع بين الرقص والتصميم بميراث العلاقات المتضافرة في الرقص والأشياء والتصميم. وقد بدأ هذا فى بداية القرن التاسع عشر بالرقصات الحرة لـ إيزادورا دونكان التى أظهرت الحركة والتعبير المادى من خلال رقصها بالوشاح، كما قام لوى فولر الذي قام باستخدام الضوء والنسيج، وفى العشرينيات اكتشفت مصممة الرقصات التعبيرية مارى ويجمان أساليب الرقص وساحة العرض من خلال الأقنعة والتأثيرات غير الغربية، فى حين التزمت تحديثات ألوين نيكولاس فى الستينيات بالمناظر والأزياء المقيدة وانصب تركيزه على محاولة الراقصين التخلص من تلك الحدود. أما أعمال بوش الشخصية فكثيرًا ما تهتم بالربط بين الراقصين والبيئة. فعلى

سبيل المثال، قدمت بوش سلسلة من الأعمال التى تأثرت بالمناظر مثل "فيكتور" ((Viktorعام ١٩٨٦ (بليسبون)، "تنذابند ٢" (Tanzabend II) عام ١٩٩١ (بمدريد)، "باليرمو" ((Palermoعام ١٩٨٩ (باليرمو)، "إن ترافرسبيل" (Ein (Traverspielعام ١٩٩٤ (بفينيا) و"نير دو" (Nur Duعام ١٩٩٦ (بغرب أمريكا). إن عمل بوش يتسم بالإبهام، وذلك ينطبق أيضًا على أساليبها. فهى قليلًا ما تدلى بالأحاديث الصحفية وتمانع تجسيد أعمالها من خلال تحويلها إلى لغات منطوقة، وتكتفى بالقول: "أنا أحاول فقط أن أجد هذا الذى لا أستطيع أن أعبر عنه بالكلمات" (وردت فى كودى ١٩٩٨: ١١٦).

و أظهرت بوش من خلال الأساليب المستخدمة في عرض "نير دو" الطريقة التي يبين بها سميثن الجدل بين الموقع واللا - موقع. كما يشير يفيب بيرو أن "كاليفورنيا" في عرض "نيردو" " تصبح موقع لاكتشاف المغامرات وأن موسيقاها من ثقافات عدة ويشكل إيقاع هذه المناظر وأسلوب الحياة الغربية، نسيج العرض القوي" (بيرو ١٩٩٨: ٦٨). وتقوم أساليب عمل بوش على الملاحظة والارتجال والمناقشات المطولة، وفى عام ١٩٩٦ ومن أجل الإعداد لهذا العرض الراقص، قضى راقصو بوش ثلاثة أسابيع فى الساحل الغربى الأمريكي وجابوا، كما أوضحت بوش، أطراف المكان "بأعين ثاقبة وآذان صاغية وبأحاسيس يقظة"(وردت فى داللى ١٩٩٦). فكان البحث يجرى ما بين الحادية عشر مساءً والثالثة صباحًا ويذهبون إلى مناطق الحشود الاجتماعية وبوجه خاص النوادى الراقصة ويقومون بملاحظة فوارق واختلافات الحياة قبل نقلها إلى حجرة البروفات لمزيد من المناقشات. وتسترجع لورا فارابو الليلة التى أمضتها مع بوش

فى نوادى سان فرانسيسكو الليلية، تلك الليلة التى أسفرت عن خلق شخصيتى جان ورجينا اللتان ظهرتا بالعرض وهما يطهوان على موقد ويرقصون (فارابو ١٩٩٧: ١٢).

و قد استمدت المادة التى شكلت موسيقا بوش (و فيها الموسيقا الشعبية للخمسينيات والستينيات والإيقاع الأمريكي اللاتينى) ومزيج حركى من السلوك الاجتماعى من ملاحظات الفرقة للموقع الذى كلف بالعمل. كما أظهرت مشاهد أخرى داخل العرض أسلوب الحياة العابرة المتأثرة بوسائل الأعلام في الساحل الغربى بأمريكا الجنوبية: تظهر امراة بملابس مصنوعة من أوعية الطعام المتلفة، ويتتابع ظهور النساء فى هيئة نجوم أفلام هوليوود ويقمن بإلقاء تعليقات طريفة، كما يوجد مشهد لقائد الهدافين ومونولوج آخر عن لعبة البيسبول. وتظهر هذه الصور من حياة الساحل الغربى الامريكي من خلال العلاقة بين حركات العارضين والأصوات والإيماءات والمناظر المكونة على خشبة المسرح. ولكن تلك العلاقة ليست سهلة بالمرة. فالبيئة لا تستثير ردود أفعال الراقصين فحسب، فهى تجسد فكرة التشويه بشكل تهكمى. وكما يلاحظ كودى أن "بوش قد استخدمت عن عمد أسلوب المحاكاة كشكل غريب للمماثلة و"أضعفت من سلطة المدلولات" (كودى ١٩٩٨: ١٢١). وعلى الرغم من أن إيماءات الراقصين قد تبدو مرتبطة بالبيئة إلا إنها فى الواقع تصوير ساخر للبيئة وللأشكال التى لاحظوها خلال الإعداد للعمل. وتسعى تلك الأشكال جميعها لقلقلة الأفكار الخاصة بالذاتية. وكما لاحظ أحد النقاد "أن العمل لا يعطى اهتمامًا كافيًا للمكان بقدر ما هو مهتم بمسألة الإزاحة" (سيجال ١٩٩٦). ومثل أعمال سميثن، تستخدم الآثار

الفنيـة الخـارجيـة داخل المسـرح لـدفع المتـفـرجين إلـى إعـادة النظر فـي الأفكار بالطريقة نفسها التى سعت بها فكرة الاغتراب الخاصة ببرخت لتشويه التصوير البصرى.

إن استخدام الأشجار ذات الأخشاب الحمراء الأثرية التى يكوّن ساقها المنظر المسرحى البيئى، هو طريقة أخرى أعيدت من خلالها المواد الخاصة بالموقع مرة أخرى إلى ساحة العرض. ولكن رأى الكثيرون أن قطع تلك الأشجار لاستخدامها بالعرض فكرة مخربة، وأوضح كودى أن:

قسوة بوش الضرورية امتدت لتنال من الطبيعة الواقعية، فمزقت جذورها ووضعتها بشكل فظ داخل الساحة المسرحية المصطنعة. فهذه الاشارة- التجسيد الهائل للكارثة - هى من أكثر أساليب بوش المجازية قوة لأنها تجسد حالة البشرية المفتتة من خلال المحاكاة الثقافية لأجساد حيوية.

(كودى ١٩٩٨: ١٢٧)

و أوحى نزع الأشجار من بيئتها الأساسية ووضعها داخل "اللا موقع" ب بتشظي الشخصية. وكما توضح سوزان كوذل: "إن انتقال تلك العناصر الطبيعية إلى الشكل المسرحى قد عمل على الخلط بين التصنيفات المهمة: الطبيعة مقابل التصنع، الواقع مقابل المسرح" (كوذل ١٩٩٧: ١٠٦).

الساحات المسكونة

إن فكرة شِشنر بأن المسرح البيئى يعمل عن طريق خلق الشعور "بمعايشة المكان قد أثارت بعض القضايا عن المعايشة مع ساحة العرض. فقد ولَّدت أعمال المخرج البولندى جروتسكى شعورًا بالبيئة المعاشة من خلال استخدام حالة من المشاهدة. وظهر ذلك من خلال تجربة جروتسكى "د. فاوست"(Dr Faustus) عام (١٩٦٣)، عندما جلس المتفرجون بجانب الممثلين على مائدة حيث تعرض الأحداث. وكان هدف جروتسكى من هذا هو خلق إحساس بالترابط بين "الممثل المقدس" وبين المتفرج، وه الشعورو نفسه الذى يتولد عند الاشتراك بالاحتفالات الدينية. ويولد أسلوب العرض هذا شعورًا بأن "اللحظة الفعالة" قد تم وضعها على خشبة المسرح، شعورًا بأن الحاضر والماضى والداخل والخارج قد يتصادمون معًا. ولبرهة، يشارك المتفرجون فى تلك اللحظة الفعالة مع الممثلين الذين يعيشون بالساحة الداخلية لبيئة العرض.

إن عملية خلق ساحات "مألوفة" أمر تعهدت بتنفيذه فرقة العروض البريطانية "النائمون اللا- مبالون" (Reckless Sleepers) . فأنشأت تلك الفرقة فى نوتنجهام عام ١٩٨٩ لتستخدم تجارب للفنون المتحدة. وتضمنت أعمالها عروضًا ممتدة وتجهيزات صوتية ومعارض فنية ووعرضًا خارجيًا.

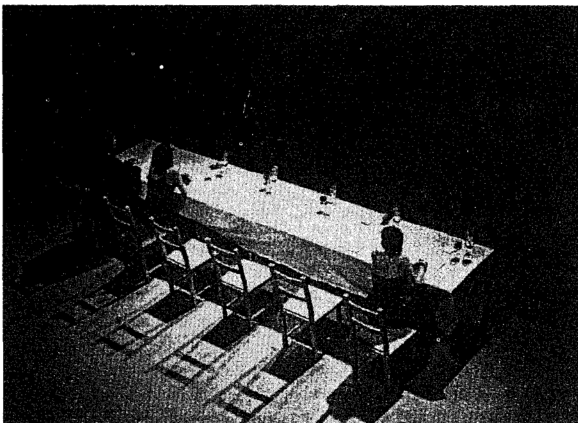
وفى عام ٢٠٠٣ كُلفت الفرقة بتكوين عرض يدور حول موضوع "العشاء الأخير". فما كان من الفرقة إلا أنها اتخذت العرض من منظور "التهام الكلمات" وبالمعنى الحرفى، امتلاء الفم بالنصوص المكتوبة وعدم القدرة على الحديث لأنه

مليء بالكلمات. وقدمت الفرقة شيئًا مختلفًا، يتمثل فى وجبات الناس الأخيرة وذلك من خلال قراءة الفرقة فى الفصول الأخيرة من السير الذاتية للسجناء والبحث عن وجباتهم الأخيرة التى فضلوها قبل موتهم.

ويبلغ البحث ذروته فى العرض عندما يُدعى تسع وثلاثون متفرجًا للعشاء، وقبل دخول حجرة الطعام يأخذون أرقامًا، رقم للمائدة ورقم جزافى وقد تم إرشادهم لأحد الموائد الثلاث الطويلة المزينة بغطاء مائدة أبيض، وهى مائدة معدة بالكامل للعشاء يتدلى فوقها ثريًا ضخمة. وينطق ثلاثة عارضين بالكلمات لمشاهير القوم قبل تناولهم العشاء مباشرة (كانت تلك الكلمات مكتوبة على ورق الأرز، وقد ألتهم خلال نزاع ساحر من قبل العارض) وقدم طبقًا كبيرًا فضى للجمهور. وتختلف الأطباق من كيك الشوكولاته إلى الكبدة، البصل، والجن الأبيض (وتلك هى الوجبة الأخيرة التى طلبها السجين لنى وايت قبل إعدامه عام ١٩٩٧). وقد علق لين جاردنر قائلا : أن تلك الطريقة قد" أعطت صوتًا لمن ليس له صوت" حيث إنها عبرت عن الكلمات الأخيرة النى نطق بها من هم فى عداد الموتى. وفى بعض الأحيان تكون تلك الكلمات خاصة بإناس حقيقيين، وفى أحيان أخرى تكون كلمات لهؤلاء الذين أبادتهم قنبلة هيروشيما (جاردنز ٢٠٠٤). وإزداد الإحساس باستدعاء ما هو غير مرئى من خلال عدد من الوسائل منها تشجيع المخرج على أسلوب "اللا- تمثيل" وذلك باستخدام أسلوب الريبورتاج والاستخفاف بالمشاعر الموجودة في تلك المشاهد، بالإضافة إلى بعض الأحداث مثل القراءة المتعمدة للنص من السكريبت والتأكيد على أسلوب المراوغة الموجود ببعض العبارات التى يخاطب بها العارضُون المتفرجون وكأنهم يخاطبون أنفسهم مثل "أنا

لا أعرف كيف أقول هذا؟". وبالفعل، كان وضع العارضين غامضًا، فهل هؤلاء هم الممثلون؟ (أطلقت عليهم تلك الأسماء بالاسكريبت) أم أنهم شخصيات مخترعة؟ أم هم تصوير لحظى للأشخاص الذين ينطقون بكلماتهم؟.

وعندما قدم العرض بخط ترام جلاسجو عام ٢٠٠٥، كان الإحساس "بشغر" الساحة الفنية قويًا للغاية. فهي سقيفة ترام قديم على حافة مدينة جلاسجو، واستخدمت ساحة تم العثور عليها كانت مستخدمة من قبل لعرض الـ "ماهابهارتا" (Mahabharata) لبيتر بروك، ثم استخدمت بعد ذلك كساحة "للعشاء الأخير" (Last Supper) ويعتبر خط الترام بقوالب الطوب المكشوف والعوارض والأرضية الخرسانية ساحة عرض صناعية نموذجية. فالثريّا ومائدة العشاء الطويلة التى امتلأت بنهاية العرض بالطعام قد وضعت بشكل عرضى داخل ساحة العرض، ويعلي عدم التناسق من الإحساس بالتهكم والسخرية من ساكنى تلك الساحة. وبطريقة ما، تشكل البيئة الصناعية المحيطة بتلك الساحة إلى حد بعيد مائدة العشاء السخيّة.



شكل ١- ٨ "النائمون اللا- مبالون" : العشاء الأخير. المصور : مول ويذرال
بتصريح من فرقة النائمون القلقون

ويخلق "العشاء الأخير" شعورًا بالسكن غير المرئى لساحة العرض، وبهذا الأسلوب أصبح الخيال والواقع مفاهيم لا يمكن الاعتماد عليها بدرجة متساوية، واستبعدت فكرة أن التاريخ عبارة عن كيان ثابت. وانعكس ذلك الشعور بالخلخلة والتقلب بداخل العرض حيث تباينت نهايات الأحداث. فموت تشى جوفارا، على سبيل المثال، قد تم تقديمه بثلاثة طرق. ويعلق المخرج مول ويذريل على هذا العرض قائلًا : "أثق تمامًا أنكم سوف تطلقون على هذا العرض مسرحية تاريخية، فأنا لست مقتنعا بأني أستطع فهم طبيعية العرض، ففيه أجزاء مستقاة من التاريخ (www.reckless-sleepers.co.uk). عن طريق نطق الكلمات الأخيرة، يولد العرض شعورًا بأن الماضى أصبح ساكنا في الحاضر، وقد إزداد هذا الشعور من خلال تحويل مكان المأدبة إلى ساحة عرض.

الساحات المعمارية والتجسيد المادي

يوضح يى فو توان فى كتابة "الساحة والمكان : رؤية حول التجرية"(Space and Place: The Perspective of Experience) إن المبانى أو التراكيب المعمارية المعقدة التي أصبحت مكتملة تحتل الآن مقامًا كبيرًا كبيئة قادرة على التأثير في الناس الذين يسكنون بها. فإن الساحة التى أوجدها الإنسان تستطيع أن تهذب الإدراك والإحساس البشري" (توان ١٩٧٧ : ١٠٢). وكان المفهوم الخاص بساحة العرض وأنها تشكل التجربة الأدائية واضحًا فى كثير من الأعمال التى تمت مناقشتها وهو ملائم لفكرة "الساحة التى يتم العثور عليها"، كما ظهر بعمل بروك ومنوشكاين. وتؤثر الساحة المعمارية على طرق صناعة التجارب بدرجة يصعب

حصرها. وبالنسبة للفرقة البريطانية "أوبرا مبنى المحطة"(Station House Opera) . فإن استخدام المعمار يشكل عنصرًا أساسيًا في عملها. ومن خلال سلسلة من العروض المستخدمة للطوب الحرارى، أثارت الفرقة موضوعات معينة تختص "بالعلاقات بين الأبنية والأشياء والحكايات ونظم العرض والطرق التى تم العثور عليها وبين تلك التى تم إنشاؤها" (كاى ٢٠٠٠ : ١٦٤). وبلغت تلك العروض ذروتها بعرض "أيام الباستيل" (Bastille Days) لعام ١٩٨٩ عندما عرض نموذج منحوت من الطوب الحرارى يتكون من ثمانية آلاف من الطوب الخرسانى وتم تفكيكه فى أكثر من تسعة أيام من قبل الفرقة بمساعدة خمسة عشر شخصًا. وجسد هذا الطوب الثورة الفرنسية وأوضح، كما أشار توان، أن "المعمار يستطع أن يثقف وعى الناس ومفاهيمهم عن الحقيقة" (توان ١٩٧٧ : ١١٠).

ويسلم توان بأن "الساحات المعمارية تكشف وتثقف" (توان ١٩٧٧ : ١١٤). وأعتمد على مثال للكاتدرائية في العصور الوسطى عندما كان المبنى ذاته والأماكن المختلفة المتعددة داخل الساحة (مثل المذبح والصور بالنوافذ الزجاجية الملونة والمنابر) تشكل رمزًا للقيم التى يطرحها المبنى. وبمعنى آخر، تعتمد مظاهر المعمار على أدوات تعليمية يتم من خلالها تعليم الكافة بالأمور الدينية. إن إستخدام الساحة - التى فيها يجتمع المبنى والصورة التى تمثلها فى كيان واحد - موجود بداخل التجربة الخاصة "بالساحة التى يتم العصور عليها". ومنذ تشكيل فرقة المسرح الاسكتلندية "المشواة" (Grid Iron) عام ١٩٩٥، عملت على نطاق واسع على الانتفاع بالساحات التى ستقدم من خلالها أعمالها الابتكارية والأعمال المعدة مسرحيًا والمسرحيات التى تتكلف بها الفرقة. واستخدمت الفرقة

مواقع غير مألوفة كساحات مسرحية (المتاجر الكبيرة والسجون والسراديب الموجودة تحت سطح الأرض)، كما بحثوا عن غير المألوف بداخل المبانى المسرحية. فعلى سبيل المثال بعام ١٩٩٩، استُخدم بهو مسرح "مواطنو جلاسجو" (Glasgow Citizens) وممشى الحدائق الخاصة به وساحة وقوف السيارات الخاصة به بدلًا من قاعة العرض نفسها. وعلى مدار الثلاث سنوات الأولى لعمر الفرقة خصص مهرجان إدنبرة "موطن" (مقر) مختلف للفرقة. وفي كل عام تختار الفرقة الموقع الذى يدعم ديناميكية رفع الحواجز بين الممثل والمتفرج. واعتادت الفرقة أيضًا على التنقل، فالعمل الذى تم عرضه لأول مرة بمهرجان جماعة أدنبرة ينتقل بعد ذلك من خلال جولات عبر البلاد أو جولات إلى المسارح التقليدية، ولهذا السبب وصف المخرج بن هاريسون عمل تلك الفرقة بأنها ليست محددة الموقع ولكنها "شديدة التأثر بالموقع" (هاريسون ٢٠٠٥).

وبعد عام ٢٠٠٣، إختارت الفرقة - خلال عرضها لأحد الأعمال التى تستعيد أعمال كانتور - منزلًا جورجيًا مهجورًا، وكان المنزل مقسمًا بالماضى إلى حجرات للنوم. وعرض "تلك العيون، وذلك الفم" (Those Eyes, That mouth) هو عرض مستنبط لممثل واحد وموسيقىّ واحد. واستلهم العرض من البحث الذي أجراه كل من بونويل وبولانسكى حول الأفلام، ومن لوحات إدوارد هوبر ومن كتابات ميلان كونديرا وآخرين. ويقدم العرض امرأة مختلّة عقليًا تعيش بالمنزل، وكشف العرض بشكل دقيق عن الاضطرابات الداخلية للمرأة التى تنتابها الهواجس حول لوحة فرمير "الفتاة ذات القرط اللؤلؤى". وعلق أحد النقاد الأدبيين قائلا : إن الإحساس بالمكان كان دالًا على التجربة المسرحية : "إن رائحة اللّصوق تملأ

الهواء وتفيض الحوائط بالعواطف ويتسرب اليأس من الألواح الأرضية وتعلو دائمًا أصوات الهاتف" (جادنر ٢٠٠٣). فقد أعطى هذا المنزل تفصيلًا عميقًا يستطيع المتفرج من خلاله معرفة أدق التفاصيل. ويبدأ الطريق إلى المنزل من الأسفل، وتم إرشاد المتفرجين بين المشاهد، وينتقل العرض بالتدريج إلى الطابق العلوى. وحجرة النوم، قدم مشهدًا للحب، ولكنه كان حبًا من طرف واحد فقد كان فراش النوم بداخل حديقة غناء بها عشب صغير وسلة كبيرة للنزهات وصوت خرير للماء ينبعث من نافورة، وهنا تنتظر المرأة حبيبها الغائب. في هذه اللحظة يشتد التباين بين الأمل فى مجئ الحبيب المتخيل والواقع القاسى لغرفة النوم بداخل المنزل المتهالك.

ومن خلال تجريد المنزل الواقع بمنطقة أبركرومبى وإظهار حوائطه العارية وخلق الآمال الضئيلة للسكنى (مثل الحديقة الموجودة بداخل حجرة النوم) استطاعت فرقة (Grid Iron) أن تستغل العلاقة بين أحاسيس المتفرج والبيئة. فقد تم استغلال البناء المعمارى من أجل الكشف عن موضوع العرض. فإن عرض "تلك العيون، وذلك الفم" قد وصل إلى حد الأحاسيس المرئية والمادية، وعبرت عن تلك الأحاسيس لين جاردنر فى مقالتها عندما أشارت إلى أن "الحوائط تفيض بالعواطف واليأس يتسرب من الألواح الأرضية"، فهي تكاد ترى وتلمس المشاعر التى أثارها المبنى. وباستخدام المعمار لتمكين المتفرجين من "لمس" عواطف المرأة، تكشف فرقة (Grid Iron) الطريقة التى ترتبط بها حاستى اللمس والرؤية بالوعي المكانى، وتستدعي عمل العالم النفسى الاسترالى للقرن التاسع عشر آيرنست ويبر الذي سلَّم بأن "الأعضاء الحسّية، شأنها شأن

الأعضاء البصرية، تتمتع بالقدرة على الحس المكاني... ونحن لهذا ندين بإدراكنا الدقيق للعلاقات المكانية لكلتا الحاستين" (وردت فى بريشيرش ٢٠٠٥ : ٢).

و جمع عمل فرقة (Grid Iron) الكثير من الاهتمامات التى قد طرحت بهذا الفصل. فقد خلق العمل داخل اسكتلندا إحساسًا بالسكنى "المألوفة" لمعمار ومناظر إسكتلاندا. وهذا التفاعل بين البيئة والفن هو تفاعل قوى للغاية ، وعلى الرغم من أن اهتمام هذا الفصل قد أنصب على خلق المناظر الداخلية، فإنه من المهم إدراك دلالة المناظر الخارجية فى تشكيل الكثير من إدراكاتنا. وتشير سكلبتر باربارا هيبوورث إلى كيف قامت البيئة المادية بتثقيف لحواسها المرئية والمحسوسة :

إن كل ذكرياتى الأولى تجسدت فى هيئة أشكال وصور وقِوام. فأثناء الانتقال من خلال المنظر الطبيعى لويست رايدنج برفقة أبى بسيارته كانت التلال تبدو كنماذج منحوتة، وكانت تتراءى لى الطرق كصورة، وكان هناك إحساس بالتنقل المادى على حدود الاكتمال والتجويف، من خلال رؤية الأغوار وأعالي القمم، كنا نشعر ونلمس ونرى من خلال العقل والأيدي والأعين. ولم يتركنى هذا الإحساس قط. فأنا - النحّات - المنظر الطبيعى ذاته.

(وردت فى برثيرش ٢٠٠٥ : ٢).

الفصل التاسع

مكان الفنان

تعديل المكان

فى استهلال كتابه المؤثر "الساحة الخالية" (Empty Space) أعلن صاحب التجربة المسرحية بيتر بروك فكرته الشهيرة بأنه "يستطيع أن يتخذ أى ساحة خالية ويطلق عليها مسرح عار" (بروك ١٩٧٢: ١١). فقد كان بروك مهتمًا بالأعمال التى قد تعرض خارج حدود البرواز المسرحى التقليدى وتطلع لتجربة مواقع أخرى للعروض. ويخاطب هذا الفصل الفنانين الذين فضلوا إبداع عروض خارج حدود المبانى المسرحية وعملوا على تطوير أعمال تستجيب للبيئة. ويفترض بأن الفنانين يميلون غالبا إلى مكان يستخدمونه من منظور الغريب عنه الذي يأخذ بعين الاعتبار المشاكل والاحتمالات التى قد تحدث من جراء تلك المواجهة الخلاقة. وفي قلب بحثه يكمن الفحص عن مكان الفنان، حرفيًا فيما يتعلق بموقعه الذى يسكنه وفلسفيًا وسيكولوجيًا من حيث الوظائف الاجتماعية التى قد يعرضها الفنان.

و كانت فكرة كابرو المبكرة " لفن الأحداث" معاصرة لأفكار بروك الخاصة بتجريب الساحة الخالية. وتأثر كابرو بعروض كيدج بكلية البلاك ماونتن التى تم إنتاجها من خلال الإقامة بالكلية وصممت لتشكل الأحداث التى تخرج أساسًا من حياة المجتمع. وفي كلية البلاك ماونتن يشعر الناس حقيقة بالألفة مع الساحة التى يعملون بها ولكنهم قد دُعوا لاكتشاف البيئة من منظور مختلف وذلك نظرًا للعرض الذي قدموه بداخل تلك البيئة. ولقد طور كابرو هذا العمل بعيدًا عن نطاق المجتمع المغلق على ذاته من أجل خلق أحداث تشمل أفراد من العامة. وقد أثارت كابرو فكرة توسيع أفق العرض وتوسيع نطاق ساحة العرض. فسعى لقلقلة

وحدات المكان والزمان والحدث لأرسطو بداخل العرض وقال بأن "فن الأحداث يجب أن ينتشر ليشمل مواقع - فى بعض الأحيان متحركة ومتغيرة - متعددة شاسعة الأتساع. وأخيرًا، ينتشر ليشمل كل الكون" (كابرو ١٩٩٣ : ٦٢). ويؤمن كابرو بالارتباط العضوى بين الفن وبيئته. وبعرض "السوائل" (Fluids) عام ١٩٦٧ على سبيل المثال، نرى كابرو وهو يبنى تراكيب من الثلج بعشرين موقعًا حول لوس أنجلوس ويتركهم إلى أن يذوبوا. ويقترب بعض أفراد الشعب عبر تلك القطع أثناء سفرهم من خلال المدينة وقد تمتعوا بكل الحرية للتفاعل مع تلك النماذج الثلجية كما يشاءون. أما الفكرة من وراء تلك "النماذج الشبيهة بالتراكيب المعمارية" من الطوب الثلجى هو تفعيل المكان للمتفرجين وتشجيعهم لأن يروا المكان من منظور جديد حيث تحول تلك النماذج البيئية قبل أن تتحول هى نفسها إلى برك مياه (ششنر ١٩٨٨ : ٨).

و يمكن النظر إلى فنون الأحداث في كونها تهتم بشكل واضح بالعمل الذي- كما يقترح كاى - "قد يوضح التبادلات بين العمل الفني وبين الأماكن التى تعرف بها معانى ذلك المكان" (كاى ٢٠٠٠ : ١). وبمثل هذا العمل يصبح المكان عنصرًا مهمًا داخل عملية الالتقاء الفنية، وهنا ندرك أن ساحة العرض ليست بخالية ولكنها مليئة بالمعانى. فالموقع الجغرافى الذى يقام به العمل لا تنصب عليه وحده كل الأهمية، ولكن التجارب الاجتماعية التى تتولد كجزء من طرق صناعة الساحات الفنية للموقع المحدد الذى قد يلاحظه ويبينه ويتعامل معه الفنان تحظى أيضًا بالأهمية.

ويمكن النظر إلى تساؤلات مارك أوجيه الحديثة حول "اللا- أماكن" الخاصة بالحداثة الفائقة في كونها وفرت مناخًا نقديًا لعملية إعادة تفعيل الأماكن المحددة داخل المناخ الكونى. إن دراسة أوجيه الأنثروبولوجية ساعدت على التمييز بين "الأماكن" المكدسة إجتماعيًا والغنية بالتاريخ وبين "اللا- أماكن" والتى يرى أوجيه أنها بلا حياة، فهى ساحات تسبب الغربة ولها قيم وظيفية معينة -كالطرق الرئيسية والمطارات. ومن خلال تلك النظرة الثاقبة يمكن فهم العروض المستنبطة على أنها تستجيب للحاجة إلى تطوير "الأماكن" التى تعزز عملية التفاعل الاجتماعى. ويهتم هذا الفصل بطرق تفاعل العروض بالبيئات الثقافية التى يقدم بها العرض، ومن ثم يفتح آفاق جديدة لفهم العلاقة بين العروض والبيئات.

وفى العرض المعاصر أصبح العمل المتعلق بالموقع تجربة ثابتة حيث يعمل تدخل الفنان على تقديم رؤى جديدة للمتفرج عن موقع محدد أو عدد من المواقع. والمقتطف التالى المأخوذ من كتاب "عِقد التسلية القسريّة"(A Decade of Forced Entertainment) هو عبارة عن دلالة مجازية عن إحتمال وصول أصحاب التجارب للمواد الفنية المتعلقة بالموقع:

قام أصحاب التجارب برسم خريطة للمدينة وقاموا بعمل علامات على تلك الخريطة توضح الأحداث التى قد تمت فى العشر سنوات الأخيرة -الصراعات السياسية والاقتصادية والكوارث البيئية والزيجات الاستعراضية وطلاق المشاهير.

(إتشلز ١٩٩٩ : ٣٠)

ولقد ارتبطت فرقة "التسلية القسرية" - شأنها شأن الفرق الاستنباطية المعاصرة الأخرى - مباشرة بالموقع وبقضية صناعة الساحات الاجتماعية داخل الحياة اليومية ويتضمن ذلك ملاحظات الفرقة عن ذلك النشاط بداخل أعمالها. وتلك العملية يمكن فهمها فيما يتعلق بانتحال والتر بينجامين لفكرة بوديلير عن المتسكع الذى يجوب أطراف المدينة بطريقة تتناغم مع الجمال المكانى لمنظر المدينة. ونموذج بينجامين للمتسكع هو صورة للشخص الذى يدرس المدينة عن طريق الإقامة بساحاتها المختلفة ومن خلال إدراك التجارب الاجتماعية المتراكمة التى تصورها تلك الساحات. فهذا المتسكع له القدرة على اعتلاء مكان جوهري "كخبرة واثقة" عندما تعبر عن التجربة الاجتماعية (جيلوش ٢٠٠٢ : ٢٣٢). وهذا الفصل، يطبق ذلك النموذج للملاحظ المحترف للساحات على المبتكر الذي ارتبطت أعماله بالموقع. فمثل هؤلاء الفنانين يمكن النظر إليهم كغرباء محترفين قادرين على إحضار وتقديم أحاسيسهم حول الأماكن والساحات التى قاموا بزيارتها. وقد يؤدي منظور هؤلاء الغرباء إلى تشكيل ساحات تبدو غريبة وغير مستأنسة بالنسبة للمتفرجين فيها يقدم الفنان الزائر مفاهيم جديدة عن الموقع وعن التجارب التى تقدم به. وتمكن عملية جعل المكان غريب الفنان على أن يكون قادرًا على التواصل مع المكان بطريقة قد تثقف وتلهم المتفرج وتوجهه سياسيًا.

شغر ساحة العرض

بدأ عمل فرقة "لون توين" (Lone Twin) بالاهتمام بالمكان وبالساحة، فهى فرقة بريطانية تصف نفسها بأنها "تصنع العرض الذي يتعامل بشكل مازح من

خـلال السـفـر والسـيـاق والتـوجـيـه" (www.Lonetwin.com) ومن المثـيـر للاهتـمـام أن فـرقـة مثـل تلك التى تـركـز على الأمـاكن، ألا يكون لهـا مـقـر دائم. ففنانى الفـرقـة الـرئيـسـيين (جارى وينتـرز وجـرج ويلان) يعيـشـون بطرفـىّ المملكة المتـحـدة ويجـتـمـعـون مـعًـا لخلق الأعـمـال الفنيـة والتى كثـيـرًا مـا يتم معـالجـتـهـا بالشـوارع. والفـرقـة عـادة مـا تقـوم بإبداع العمل المتعلق بـالموقع، ومثل كـثـيـر من عروض فنون الأحداث يتشكل العمل بحيث يتفـاعل العارض مع الأشـخـاص الذين يقطنون بمكان معين. ومن أحد العروض الأولى للفرقة هو عرض "الرمز المقدس" (Totem) لعام ١٩٩٨ . وقد بدأ العرض بتكليف من كل من مركز فنون كولشستر ومعرض فنون فيرست سايت لعمل عرض "حول مدينة كولشستر". وفى إستجابة منهـا تجـاه الإعصـار العنيـف الذى أصاب شـرق إنجلترا حديثًا، قررت الفـرقـة أن تعمل طبقًا لسياسـة إعادة الأشياء إلى مكانها الأول وقامت بتطوير عرض - بداية من ٢١ مـارس إلى ٢٧ مـارس عـام ١٩٩٨ - يحـمـل فيـه العـارضـون عـريش عـربة الجواد بخط مستقيم والتى تقودهم إلى منتصف مدينة كولشستر(٢٠٠٥). وأثناء إنجـازهم لتلك المهـمـة، تفـاعل الفنانون مع أفـراد الشـعب وجـمـعـوا الكثـيـر من القـصص والصـور. ويشـيـر أعـضـاء الفـرقـة إلى أن الـعـمل العـضلى الذى تكبـدوه داخل المكان قد سـاعـد فى تفـعـيل أدوارهم داخل ذلك الموقع وقـد أرجـعـوا ذلك لنظريـة دو كـارتو بأن قـوة الشـخص تظهـر من خـلال "طرق العمـل" داخل المكان. (دو كارتو ١٩٨٤ : ١٩). ويذكر لون توين :

نحن نماذج عادية، برجماتية ... يزيدنا العمل إحساسًا بالمكان ويطلعنا على طرق تنفيذ المهام فعندما تعيش فى مكان ما تتعرف تلقائيًا عليه لأن عليك بعض المهام التى يجب أن تنفذها به.

(لون توين ٢٠٠٥).

وفى عرض "الرمز المقدس"، وكما هو الحال فى العروض اللاحقة، جذب المجهود العضلى المضنى الذى بذله العارضون الانتباه إلى حجم العمل الفعلى الموجود بذلك العرض.

و تولدت فكرة مسرحة تجارب العمل أمام الجمهور من مبدأ العرض القائم على مهمة معينة داخل حركة فن الأحداث، وقد وظّفها كثير من أصحاب التجارب المعاصرين بنجاح. ومن الأمثلة الدالة على ذلك عرض فرقة جوب سكواد "العمل" (Work) لعام ١٩٩٥, وعرض ذلك العمل فى مبنى مكتبى بمنتصف نوتنجهام. وشكلت ساحة العرض عن طريق وحدات أخرى تم توظيفها كمكاتب. فالعرض يجسد أوقات العمل الثابتة - من التاسعة صباحًا إلى الخامسة مساءً ومن الاثنين إلى الجمعة. وبالعرض كان العارضون يقومون بإنجاز العمل، وظهرون مرتدين ملابس العمل الرسمية ويجيبون على الهاتف، كما توجد الماكينات الناسخة وخزائن حفظ الملفات، وعلى الرغم من ذلك كلما أقترب العارضون من العمل المكتبى، سعوا لإظهار تلك الأنشطة "بشكل غريب". فكانوا يقومون بنسخ وجوهم ويطلقون على الصور بعض الأسماء - مثل "أنا ملكة الصمت"، ويتراقصون مع خزائن حفظ الملفات. ودونت الفرقة الأنشطة الكائنة بساحة المكتب وقاموا بترجمتها إلى عرض فنى. وقد تم تعزيز هذا من خلال

عنصر العرض حيث دعت الفرقة الناس وقاموا بعمل أحاديث معهم حول حياتهم العملية وقاموا بنسج الإجابات داخل مادة العرض. فكل من أعمال فرقة "لون توين" وفرقة "جوب" تبين الاتجاه الأنثروبولوجى للعرض حيث ينظرون إلى التجارب الاجتماعية كعرض وأن القدرة على التعبير عن ذلك تنشأ من منظور الفنان كدخيل على المكان.



شكل ١، ٩ لون توين : أغانى المطرقة (من اليسار إلى الشمال)
جريج ويلان، جارى وينترز
المصور : تيم براون
بتصريح من فرقة لون توين

وهكذا، فى حين ظلت كثير من الفرق حولهم فى العمل طبقًا لروتينهم اليومى، دخلت "فرقة جوب" فى عالم لا تسكنه بصورة طبيعية. وعلى الرغم من أنها قامت بملاحظة بعض مراسم وتقاليد أساليب العمل المكتبية، فهى أيضًا استخدمت الرخصة الفنية لديها وأدخلت الخيال بالعرض. فعلى سبيل المثال، يفتح باب بآخر الساحة المكتبية التى سكنت بها "فرقة جوب"، ليكشف عن نافذة، تلك النافذة تعبر عن آمال الناس فى البحث عن وظائف، كما تظهر بعض أشكال العرض مرتدية ملابس رجال الفضاء ونجوم الروك وأشكال أخرى خيالية.

وقد يعتبر الفنانون أنفسهم بوضوح كدخلاء على ساحة العرض. فعلى سبيل المثال، فى أثناء عرض "الرمز المقدس" جاب أعضاء فرقة لون توين شوارع مدينة كولشستر مرتدين ملابس رعاة البقر. فإن زىّ العارضين ونشاطهم يومئ بأنهم دخلاء على المكان ولكنهم يعملون كقوى محفزة للشعب من أجل التفاعل معهم. ودائمًا ما يرتدى أعضاء الفرقة زىّ المسافرين الذى يتنوع ما بين ملابس ركوب الدراجات إلى المعاطف الواقية من الأمطار. وهذا الكساء يعمل على الاتصال "بالآخرين"، وذلك له أهمية براجماتية أثناء العمل فى الطرقات حيث إنه يجذب انتباه المتفرجين، وعلى صعيد آخر، يشير إلى اهتمامات الاكتشافات والبيئة التى هى من صميم عمل الفرقة.

فإن عرض فرقة توين لعام ٢٠٠٢ تحت عنوان "سر معى، سر معي، أيسير أحد معي رجاء" (Walk With Me, Walk With Me, Will Somebody Please Walk With Me) هو محاضرة أدائية عبرت عن عمل الفرقة المتعلق بالموقع وطرحت بعض الموضوعات الرئيسية المتعلقة بذلك الشكل من التجارب.

ويشير دو كارتو بأن "السير يفقد المرء الحيز المكاني" وأنه أثناء عرض "سر معى" تناقش فرقة لون توين فكرة عدم وجود مكان للفنان (دو كارتو ١٩٨٤ : ١٠٣). ويقول جريج : "أنا من مكان آخر، ثم يقول جارى "أنا لا انتمى إلى هذا المكان، فأنا انتمى لـ ....]واضعين إسم المكان الذين يقنطون به فى الوقت الحالى. وهذا يقلقل من فكرة المكان حيث يذكر العارض بأنه ينتمى لهذا المكان ولا ينتمى له في الوقت نفسه، وبذلك يزيد الوعى بإمكانية اعتباره دخيل على المكان ومقيم بالمكان فى آن معًا. وبهذه الطريقة، تعبر فرقة لون توين بشكل واعٍ عن التعقيدات المتعلقة بالارتباط بالموقع من خلال خلق عمل فنى داخل وحول الموقع.

وتوضح الفرقة بداخل نص "سر معى" أنه "إذا ارتديت ملابس مضحكة ... سوف تلفت أنظار الناس" وسيعيدون تمثيل اللحظات القائمة على الأحداث التى صادفتهم بالطريق. وتقر الفرقة بأن الناس المحليين دائمًا ما كان ينتابهم الارتياب تجاه شخصين غريبين يجوبان أطراف شوارعهم ولكن عنصر تلاقى هؤلاء الأشخاص بالناس قد يدعم القوى الكامنة التى قد يجلبها الزائرين معهم - فهى قوة دافعة يعززها حرص أفراد الشعب على مشاركة قصصهم مع الفرقة.

وتعترف فرقة لون توين بأن حال عارضيها المتمثل فى كونهم مهاجرين يجعلهم مختلفين عن هؤلاء الذين يعيشون بالأماكن التى يسافرون إليها. يتشابه نص "سر معى" مع عرض آخر تحت عنوان "انتهت أيام المطرقة" (The Days of the Sledgehammer Have Gone) حيث أمضى الفنانين ثمانى عشرة ساعة سيرًا عبر جسرين بمدينة كونسفينجر بنورواى. وقد لحق بهم عديد من المحليين خلال مدة العرض وسار معهم أحد الأشخاص طوال الليل قبل ذهابه إلى عمله اليوم

التالى. ويعبر الفنانون عن الحقيقة بأنهم أثناء زيارتهم للمدينة وإنجاز العمل المدفوع الأجر المتمثل فى السير لحق بهم أشخاص مهتمين برياضة السير خلال أوقات الفراغ. وهذا يوضح العلاقة المركبة التى دائمًا ما تتولد بين العارضين والمتفرجين ولكن قد يعقدها العرض المتعلق بالموقع حيث قد يشعر المحليّون بملكيتهم للمكان.

وفى عرض "سر معى" يذكر العارضون بأنهم "لا ينتمون لهذا المكان" ولكنهم استغلوا ذلك البعد لملاحظة ما قد لا يرى بطريقة أخرى ولجعله عجيبًا. ولقد وصف ناقد لمجلة "الغريب" (The Stranger) بسياتل أعضاء فرقة لون توين بـ "الأبرياء بالخارج" ولقد استغلت الفرقة ذلك المنظور للتأثير الفنى (كايلى ٢٠٠٤). ومن خلال تفقد مناطق جديدة، تظل الفرقة متأثرة بالقصص التى كونت تلك المناطق. وتنظر أيضًا فرقة لون توين لخصوصيات المكان، فتعلمت "الفرقة كيف تتحدث بلغة المكان من خلال القصص التى يرويها" (لون توين ٢٠٠٥). ومن ثم، فإن الحكايات التى يسمعها العارضون يعاد حكيها مرة أخرى كجزء من العرض. وتضمنت تلك القصص قصة بيركهارد، وهو رجل ألمانى قابلته الفرقة بالدانمرك، وكان قد وقع فى حب امرأة دانمركية وأحتاج لمعرفة كلمات الحب بالدانمركية. وتم تشكيل التفاعلات الجسدية التى يقوم بها أعضاء الفرقة بالشوارع والقصص التى يسمعونها فى هيئة عرض. فعرض "سر معى" على سبيل المثال، يتضمن سلسلة من الإيماءات المصممة بشكل راقص والتى قد أستلهمها أعضاء الفرقة من خلال تفاعلهم مع امرأة قامت بوصف ضربة الجزاء المشينة لكل من جراى وجريج، وكان ذلك ليلة انتصار إنجلترا على اليونان فى المباراة التأهيلية لكرة

القدم لدخول كأس العالم لعام ٢٠٠٢, وبهذه الطريقة، يتم نقل الحكايات الأدائية من الحياة اليومية وتشكيلها كتجربة فنية وإعادة عرضها على الجماعات التى قد استقوها منهم فى الأصل. ويذكر دوكارتو أن "القصص، بالتالي، تقوم باستمرار بتحويل المكان إلى ساحات أو بتحويل الساحات إلى أماكن" وأن الفرق الابتكارية مثل "لون توين" يمكن النظر إليها على أنها تعمل على تفعيل أماكن معينة عن طريق التركيز على التجارب الاجتماعية داخل أعمالهم. (دوكابرو ١٩٨٤ : ١١٨).

استرجاع ساحة العرض

إن الساحات الشعبية المعاصرة تواجه صناع العروض ببعض المشاكل المحددة. يقوم أوجيه بتطوير فكرة دوكابرو عن "اللا- مكان" ويعرف "اللا -أماكن" بأنها مختلفة عما أطلق عليه "بالأماكن الأنثروبولوچية" فى كونها "لا يمكن تعريفها بأنها أماكن اتصالية، أو تاريخية أو مهتمة بمسألة الهوية" (أوجيه ١٩٩٥ : ٧٨). يعتبر أوجيه المطارات ومحطات القطارات وسلاسل الفنادق ومحال البيع بالتجزئة الكبيرة والمنتزهات "لا- أماكن" حيث تضع "الفرد فى احتكاك فقط مع صورة أخرى من نفسه" (أوجيه ١٩٩٥ : ٧٩). يظهر أوجيه أن اللا- مكان هو ظاهرة معاصرة بشكل واضح تعلى من شأن العزلة لا من شأن العلاقات الاجتماعية ويقترح أن المناخ المعاصر يشجع الناس للسفر عبر المناظر الطبيعية بدلًا من الإقامة بها. ويركز أيضًا على الساحة التجارية داخل المدينة المعاصرة التي تترك القليل من الأماكن الخاصة بالتفاعلات الاجتماعية غير الاقتصادية. ولقد أتخذ بعض الفنانين، مثل "مختطفي الساحات" (Spac Highjackers)، تجربة اللا- مكان كنقطة انطلاق لتجربتهم المتعلقة بالموقع.

وتوجد فروع لجماعات "مختطفي الساحات" بالمملكة المتحدة وبالولايات المتحدة وسنغافورة. فإن جماعة المملكة المتحدة هى جزء من جماعة "معمل التخيل الثورى" (The Laboratory of Insurrectionary Imagination) التى وصفت نفسها على أنها "شبكة من الناشطين والفنانين المنشغلين بالأمور الثقافية والسياسية" والتابعين للتقاليد الدادية لحرب العصابات الثقافية (www.hijackers.co.uk) فجماعة "مختطفى الساحات" هم ناشطو فن متجولون ويشيرون إلى أنفسهم بالفوضويّين الذين يناهضون فكرة التسلسلات الهرمية التى فرضها المعماريون والمخططون ومُلاّك الأراضى. ويدركون أن الأماكن العامة تتآكل تدريجيًا وأن كثيرًا من مشاريعهم الحديثة أنصب اهتمامها على ندرة الأماكن لجمعها. وهم أيضًا "يناهضون طمس وتدمير الثقافة المحلية تحت مسمى التقدم الاقتصادى العالمى" (www.spacehijackers.co.uk) . وتلك الأفكار تخاطب مفهوم أوجيه عن اللا- مكان وافتقار اللا- أماكن التجارية للهوّية. وتناصر جماعة "مختطفى الساحات" الساحات الانثروبولوجية العالمية التى قد تبدو عدائية للهويات المحلية. فإن تلك الجماعة والتى يدل أسمها بشكل واضح على عزمها لسرقة/ الاستيلاء على مناطق داخل الساحة العامة، قد انشغلوا بعدد كبير من المشاريع الثورية التى تخطط لحرب العصابات، وهذا الفصل يسلط الضوء على عرض "الألف -الياء عن حيل تجار التجزئة" (The A-Z of Retail Trickery).

ويرى عالم الاجتماع والمنظّر الحضارى فوكولت أن النقاش حول الأماكن مرتبط بالسلطة وأن هناك تاريخًا طويلاً لهؤلاء الذين يستولون على الأماكن

لأغـراض سـيـاسـيـة. وإن هذا النطاق الذى يمتـد بدءًا من المعـتـصـمين وحـتى المناورات العسكرية يسعى لتسليط الضوء على السلطة من خلال العمل بداخل الأماكن الاجتماعية وقد بدأ عرض "الألف - الياء عن حيل تجار التجزئة" فى الواحد والثلاثين من مايو لعام ٢٠٠٤ كجزء من مشروع فرقة "المنعطف المدنى" (Urban Detour) الأوسع نطاقًا تحت رعاية A2RT بمركز بيلرنج ببرمنجهام بالمملكة المتحدة. وقد كان مركز بولرنج فى الأساس سوق تجارى على الطراز الفيكتورى وتم تطويره كمركز مستحدث للتسوق فى الستينيات وأعيد تطويره مرة أخرى عام ٢٠٠٣ وقُدم كأكبر مركز تجارى بأوروبا. فهو يغطى مساحة تزيد عن الأربعين فدانًا من مساحة مركز المدينة، ويستوعب عددًا هائلاً من محلات التجزئة، وأغلبية المحلات الكبرى تنتمى لأكبر ماركات تجارية. والفكرة من وراء عرض فرقة "مختطفي الساحات" هو الإقامة بمنافذ محلات التجزئة وخلق عرض للتسوق يجسد طرق محاولة سلسلة محال التجزئة لتنظيم تجربة التسوق. وكما يذكر أعضاء الفرقة :

إن فن المعمار يضاهى نمطًا من انماط اللغة والمبانى والتصميمات والمكونات التى يمكن لفن المعمار أن يقوم فيها مقام النص، معلمًا المستخدمين القصد من استخدامهم وتأثيرهم على بيئة المكان. وعلى الرغم من أن مستخدمى المكان يقراون هذه اللغة بأسلوب مشتت إلا أن الرسالات والدلالات بداخلها لايتم ملاحظتها بشكل واعٍ. فنحن منشغلون بإنجاز كل الأعمال التى كلفنا بها، نمضي الوقت باجتهاد فى فلك شفرات لغة المكان. ولهذا السبب ترشدنا الفرق نحو أماكن تجارة التجزئة وتتحكم فى تجربتنا في هذا المكان.

(www.Spacehijackers.co.uk).

وقد صُمم عرض "الألف - الياء عن حيل تجار التجزئة" لتشجيع المتفرجين على دراسة الأماكن التجارية وإدراك تراكيبها الاجتماعية. وقد سلطت أحداث العرض الضوء على طرق عمل تجار التجزئة ومنها : جعل نهايات الأرفف دائرية لإتاحة الفرصة للعملاء للبحث عما يبتغون واستخدام اللون الأرجوانى لخلق حالة عقلية إيجابية وكساء بعض المناطق بالسجاد وترك البعض الآخر دون كساء مكتفين بالفينيل من أجل السيطرة على حركة المشترين. فإن حرفي الألف والياء -حرف القاف للقوة على سبيل المثال- لا يقصد بهما الترتيب الأبجدى ولكن ظهرت الحروف بهذه الطريقة لتحاكى طرق إرشاد المتفرجين بمركز بيلرينج عندما كان يلقى الضوء على بعض جوانب البيئة التكوينية للمكان. ومثلما صمم تجار التجزئة الساحات المخصصة لهم بعد مشاهدة الشريط المسجل للزبائن التى تتنقل بأماكن تجارة التجزئة من خلال كاميرات المراقبة، استخدم الناشطون العرض لمراقبة سلوك تجار التجزئة.

ومن الفرق الأخرى التى اعتمدت على أسلوب كاميرات المراقبة كأداة للتحكم اجتماعيًا فرقة "كاميرات المراقبة" (Surveillance Camera Players) . وقد تأسست عام ١٩٩٦ وهم فى الأساس فريق مناصر للعزلة يشاهدون كاميرات المراقبة كأدوات غير قادرة على تقديم أية وظائف اجتماعية مفيدة ولكن لانتهاك حقوق الإنسان. فإنهم ليسوا بممثلين محترفين ولكنهم عزموا على أن يتخذوا العرض كوسيلة لتنظيم احتجاجات ضد استخدام كاميرات المراقبة فى الأماكن الاجتماعية. فهم يعملون على إعداد روايات مناسبة - مثل "١٩٨٤" لجورج أورويل - وعرضهم مباشرة أمام الكاميرات. وتوضح الفرقة أن "الحدث أو الرسالة لتلك

المسرحية يجب أن تكون واضحة ومفهومة ومناسبة. وكلما كانت قصيرة كانت أفضل" (www.notbored.org/the.html) . ومعظم المسرحيات كانت لا تتعدى الدقيقتين ولكنها كانت تعاد لمدة تتراوح ما بين الثلاثين والستين دقيقة مدة تقديم العرض. ولا تلتقط تلك الكاميرات الصوت ، لذا فهى عروض صامتة غير أن النص يظهر على ألواح لاصقة.

ACTING OUT

THEY LIKE TO BE WATCHED

Meet the Surveillance Camera Players—
coming to a video monitor near you.



شكل ٢، ٩ كاميرات المراقبة : "١٩٨٤". توجه العروض لكاميرات المراقبة
بتصريح من فرقة "كاميرات المراقبة"

فهم يوجهون عروضهم أساسًا لضباط الأمن وأفراد البوليس دون أن يعلنوا عن تلك العروض بأماكن مختلفة، ولكنهم الآن يقومون بالإعلان عن عروضهم ويذهب البعض من عامة الشعب للمشاهدة. ولقد أمتد نشاطهم خارج حدود مدينة نيويورك وانتشرت فرقة "كاميرات المراقبة" فى المدن وامتدت من الأريزونا إلى ستوكهولم. وعلى موقعها الإلكترونى تعطى الفرقة نصائح للآخرين عن طرق تقديم العروض مقدمة لهم سكريبتات ونصائح منظمة. ومثل فرقة "مختطفي الساحات"، تسعى فرقة "كاميرات المراقبة" لتنشيط الوعى حول السيطرة على الأماكن العامة من خلال العرض بالأماكن الاجتماعية.

ومن الممكن اعتبار فرقتى "مختطفي الساحات" و"كاميرات المراقبة" كفرق متسكعة، لها نظرة ناقدة للبيئة. وكما هو بالنسبة لبينجامين، فإن شخصية المتسكع هنا ليست بالتافه المتأنق، ولكنه شخص يتفحص المدينة من خلال التفاعل مع أماكنها وتذكر ماضى تلك الأماكن. وبعرض "الألف - الياء" يتكلم العارضون بفرقة "مختطفي الساحات" كما لو كانوا ضليعون بتجارب محال التجزئة الكبيرة غير أن الفرقة كانت تتوق بشدة إلى الأسواق المصممة على الطراز الفيكتورى بتعاملاتها الاجتماعية المخططة بوضوح بين البائع والمستهلك. ويناقش عمل الفرقة المكان - بدلًا من كونه يتحكم فيه - حيث إن العرض جاب المكان المنشأ لمركز التسوق. وقدم العارضون رؤى جديدة جعلت المتفرجين يتأملون ويتوقفون أمام أماكن معينة لم يستطع التجار أن يجعلوها محط انتباه العامة ويتركون الأماكن الأخرى التى سعى تجار التجزئة إلى أن يجعلوها ملفتة للأنظار. وبالمثل، تجسد أعمال فرقة "كاميرات المراقبة" الالتزام بحرية الحركة بالأماكن

الاجتماعية. ويذكر أعضاء فرقة "مخطتفى الساحات" أنهم يحاولون "خلق مواقف أو أشياء مكانية داخل الحيز المعمارى الذى يؤثر بالطرق التى تم من خلالها دراسة المكان فيما بعد" (www.Spacehijackers.co.uk) . فهم يسعون لإعادة إحياء المكان وتشكيله روائيًا ويحاولون جاهدين "خلق أساطير داخل المكان تتحول بعد ذلك إلى جزء من هذا المكان" وتجابه العزلة المرضية للا- مكان.

و كثيرًا ما يوقع هذا النوع من الأنشطة الفرق فى صراعات مع السلطة. وينصح الموقع الإلكترونى لفرقة "كاميرا المراقبة" المشاركين ألاّ يخافوا من البوليس أو من أفراد الأمن ولكن عليهم بترك المكان عندما يؤمرون بذلك لأن الهدف الأساسي لعروضهم هو رفع الوعى وليس التمرد والعصيان المدنى. ولقد استدعى أفراد الأمن للتواجد أثناء عرض فرقة "مختطفي الساحات" فى الواحد والثلاثين من مايو عام ٢٠٠٤ وأمتثل الفريق لأمر أفراد الأمن بترك مركز بيلرنج. غير أن الفرقة أكملت العرض بالفعل في الشارع خارج المركز التجارى وقد أعطى الموقع الجديد بعدًا مختلفًا للعرض. وتؤكد سارة على العرض المتعلق بالموقع فتقول "إن تغيير مكان العمل هو بمثابة تدمير للعمل" (سارة ١٩٩٤ : ١٩٤). ولكن فى هذه الحالة لم يدمر العمل ولكن تغير إلى حد بعيد حيث تم إعادة العرض فى صورة محاضرة لم تتح الفرصة للمتفرجين لمعايشة وإعادة تفسير الحدث. وهذا يعنى أيضًا أن المشاكل التى تحيط باللا-مكان أصبحت حدثًا أيديولوچيًا بدلاً من أن تكون مشاكل فعلية، وبدلاً من عقد اجتماع عام فى منتصف ممر السوبر ماركت، كان على الفرقة أن تناقش عن بعد ما قد يوجد بهذا المكان.

وعلى الرغم من ذلك، زاد الإحساس بالطرد من الأماكن المدنية، وقد تصبح عملية طردهم من المكان جزءًا من تاريخ مركز بيلرنج.

تحويل ساحة العرض

فى حين توجد بعض المسائل الأخلاقية التى تتعلق بشغل الأماكن، هناك أيضًا مسائل متعلقة بالدعوة إلى المكان. ويوضح يى فو توان العلاقة بين المكان والزمان ويتساءل: "كم يستغرق الشخص من الوقت لكى يتجاوب مع المكان؟" (توان ١٩٧٧: ١٨٣). ولهذا السؤال أهمية بالغة بالنسبة للعرض المتعلق بالموقع حيث قد يُمنح الفنانون وقتًا قصيرًا لدراسة العرض وتطويره. وهذا قد لا يسمح للعارضين الحصول على معرفة تفصيلية للمكان. وعلى الرغم من ذلك، توجد أيضًا إمكانات فنية يمكن أن تطبق من خلال منظور الغريب عن المكان. ويطرح تيم إتشلز، مخرج فرقة "التسلية القسرية" تساؤلاً يحاكي تساؤل توان ولكنه من وجهة نظر الفنان: "كم من الوقت يستغرق الفنان لكى يمكث بمكان ما ويستطيع أن يلقى بالأكاذيب حول هذا المكان؟" (إتشلز ١٩٩٦: ٥١). فهذا السؤال يبرز الحقيقة أن العارضين سيقومون بمزج الحقيقية بالخيال وسوف يشكلون المادة الحقيقية التى يجدونها من أجل تطوير العرض المبدع. ويتعلق تساؤل إتشلز بالعرض الذى قدمته فرقة "التسلية القسرية" عام ١٩٩٥ تحت عنوان "الليالى بهذه المدينة" (Nights in this City) وعلى غير العادة كان المكان الذى اختارته الفرقة لهذا العرض هو أتوبيس رحلات إرشادى يدور حول مدينة شيلفد - وهو مكان يعرفه العارضون حق المعرفة حيث تم تشغيل هذا الأتوبيس لمدة إحدى

عشر عامًا. وكانت تفاصيل العرض المختلفة تعتمد على الأماكن التى يقوم بزيارتها الأتوبيس. وهكذا على سبيل المثال، تم إخبار المتفرجين بأن:

كل أسماءُ الشوارع بالقرب من هنا ترجع لأسماء متسكعى كرة القدم المشهورين، وان كل المبانى قد أطلق عليها أسماء الأشباح والمنظفات وصائدى النساء المدانين.

(وردت بكاى ٢٠٠٠: ١٥)

وقد أخذ هذا العرض المتفرجين حول المدينة وأطلعهم على قصص مختلفة مستوحاة من الأماكن التى شاهدوها- ولقد سأل المبتكرون أنفسهم بعض الأمثلة كالآتى:" إذا قمت بقتل شخص ما وكان عليك إخفاء الجثة فأين ستخفيها؟"(وردت كاى : ٢٠٠٠ : ٨). وبهذه الطريقة أصبحت العملية الابتكارية عملية رمزية لأن الأماكن التى تعكس مناخًا معينًا قد عُرّفت بهذا الشكل الرمزى وقدمت بهذا الشكل " حقيقة البيئة ". غير أن هذا كان ممزوجًا بحرص بواقع المكان. وانتهى الحدث عندما توقفوا حيث كانت علامات الطريق تشير إلى أسفل. وهذا أعطى الناس الفرصة للتفكير بالأماكن التى يسكنون فيها والتى يعملون بها، كما أعطاهم الفرصة لسرد قصصهم الحقيقية داخل النسيج المتداخل بين الحقيقة والاختلاق الذى قدمته إليهم الفرقة.

و يمثل مسرح الـ "آى. أو. يو" (إنى مدين لك). نموذجًا آخر لطرح بعض المسائل المتعلقة بمزج الواقع بالخيال. وذاع صيت تلك الفرقة لعملها المرتبط بالموقع. وبدأت الفرقة عملها ملتزمة بالعرض فى الهواء الطلق بتقديم العروض الشعبية، الشئ الذى تراه الفرقة كأسلوب مسرحى ديمقراطى يناهض الإحساس

بالانتماء لصفوة القوم. وكان للمبانى وللمناظر الطبيعية أهمية للعمل وهي دائمًا بمثابة العناصر الملهمة للعرض. وأما أصحاب التجارب فهم يدركون أنهم يستجيبون بشكل خيالى للبيئة وأن استجاباتهم كفنانين دخلاء محترفين تمثل شكلًا من أشكال التحفيز الاجتماعى "يحفز المتفرجين لكى ينفضوا عن أنفسهم حالة الثبات والجمود بداخلهم عندما يدركون التأثير المفاجئ لتغير المكان" (بيرت ولاركر ١٩٨٠: ٧٢). وكما تفعل فرقة "دولة الرفاهية العالمية" (Welfare State International)، تتفهم فرقة "آى. أو. يو" أهمية الإبداع والتخيل فى رفع مستوى الوعى.

وكان عرض "حجرة الطبيب الاستشارى" (The Consulting Room) عرضًا مشتركًا حيث اشتركت به كل من مستشفى لندن الملكية والمهرجان العالمى لجريندج ودوكلاندر وفرقة "مسرح الـ "آى. أو. يو". وقد عرض هذا العمل بالمستشفى من التاسع إلى الحادى عشر من يوليو عام ,١٩٩٩ ولقد أتبعت الفرقة طرقها المعهودة بتوظيف "شخصيات المكان للمساعدة فى تشكيل العمل، وبذلك تتبلور أحداث العرض حولهم" ولكن إنتاج عمل فنى واتخاذ مقر المستشفى كساحة عرض قد جلب مشاكل معينة إلى الفرقة (بيرت وباركر ١٩٨٠: ٧٤). وكانت الفرقة على دراية بأن المستشفى تحكمها سلوكيات وقواعد كثيرة ومحددة. ويدرس فوكولت طرق العلاج والطرق التى تحدد بها المستشفى السلوكيات والقيم. ويذكر- على سبيل المثال - أن النظرة التصنيفية للعلاج الغربى تستلزم تقسيم المرضى إلى فرق بناء على نوع المرض فيسهل على الطبيب فحصهم معًا كمجموعة من الأعراض المتشابهة. فتقسيم ساحة المستشفى إلى قسم العظام

وقسم الأورام على سبيل المثال، هو بالنسبة لفوكولت، تعبير عن قوة المؤسسة العلاجية التى تتعامل مع المرضى بناء على مرضهم وليس بناء على شخصهم. ويرى فوكولت أن الحكايات التى تجسد الطرق العلاجية لها الأولوية فى المستشفى أكثر من منظور الحالة المرضية نفسها (فوكولت ١٩٩٧ : ٧٨).ولقد تبنت فرقة "مسرح آى. أو. يو" تلك النظرة الجوهرية وتمنت أن تعالج الأمور التى قد وجدت أنها تتصف بالتفاوت الاجتماعى. وكانت الفرقة مهتمة بإعادة صياغة الحكايات الفردية الموجودة بداخل المستشفى واستخدمت وسائل مبدعة لتسهيل تلك العملية. وبتصريح من إدارة المستشفى، استخدمت الفرقة حكايات المرضى داخل العرض وقد تم إذاعة تسجيلات قصص المرضى من خلال جهاز للبث مثبت خلف الأذن.

وكانت الفرقة أيضًا على دراية بأن المستشفى هى ساحة للنزاع. فلكونها تأوى المرض، حيث إنها تقع بين حدين- فالمرض هو المكان الذى يقع بين حدىّ الصحة والموت. وقد رأت الفرقة المرض "كمكان يقع بين حدىّ الحياة والموت حيث تدار المعارك العقلية والجسدية معًا"، كما تدرك الفرقة أيضًا أن المستشفى هى مكان ملائم لاكتشاف وإلقاء الضوء على التفاعلات الاجتماعية التى تشكل تلك الصراعات (سوبى ١٩٩٩). وكانت الفرقة مهتمة بكشف "الأساليب الخفيّة" التى تجرى بالمستشفى ودراسة علاقة التآلف بين المرضى ومجموعة من العاملين والتى تتمنى الفرقة أن تؤدى تلك العلاقة إلى نظرة مشرقة وناضرة تجاه التعقيدات التى تغمر المستشفى (سوبى ١٩٩٩). واهتمت الفرقة باستخدام صورها وملابسها المعروفة بالغرابة. ولإشعال التخيل، تمنت الفرقة أن تتاح

الفرصة للمتفرجين للنظر مرة أخرى إلى مبنى المستشفى للتوصل إلى فهم أعمق لطرق عملها. وقد أنشأت الفرقة "حديقتين كاملتين" على جانبى الساحة الخضراء للمستشفى. وكان بناء تلك الحديقتين يشبه المزيج ما بين مستشفى الساحات العسكرية وقطع الأرض الزراعية المقسمة التى يكسوها اللون الأبيض ومواقع الحفر والتنقيب، وبالتأكيد قد أثار ذلك فضول أفراد مجتمع المستشفى الذين منحوا خمس وسبعين تذكرة مجانية لحضور العرض.

وكانت العروض نفسها عبارة عن رحلة داخل بيئة طبية عقيمة ولها أسلوب معين، وقدمت العروض ثلاث مرات على مدار ثلاث أيام. ولقد استخدمت الفرقة الطبيعة المسرحية لبيئة المستشفى بالزى المخصص لفريق العاملين بها والأدوات الطبية كجانب أساسى فى العرض على الرغم من أن - من خلال الأسلوب الفريد لفرقة آى. أو. يو- جو المستشفى غير المألوف قد تمت المبالغة فى تصويره. ومن ثم - على سبيل المثال - تضمنت بيئة العرض آلة وصفتها الصحفية الطبية البريطانية "كأداة مستخدمة شبيهة بالتزاوج غير الملائم بين المغسلة والمظلة التى تدار بمحرك والتى تبدو مروّعة بالنسبة لهؤلاء المدربين طبيًا وبالنسبة للمرضى الذين اعتادوا على معظم الأجهزة الطبية اليومية"(نايت ١٩٩٩). ويوضح هذا التعليق أن أعين الفنان قد قدمت رؤية جديدة للمتفرج من البيئة الطبية، مولدة إحساس بالغرابة يتوافق مع تجارب المتفرجين التى لا تمت للطب بصلة.

وتطلب بحث وتطوير العرض الإقامة بالمستشفى الأمر الذى جعل الفرقة أكثر إحساسًا بالمكان وسمح لهم بملاحظة العمل داخل المستشفى. وخلال إقامتهم

بالمستشفى أبقى العارضون على إحساسهم بأنهم خبراء دخلاء على المكان جاءوا لجمع المعلومات وتقديم مهارات احترافية من خلال ورش العمل، غير أنهم استفادوا أيضا من تجاربهم الشخصية المرضية والتى وضعوها بداخل المعلومات التى جمعوها. وقد ذكر بمدونة البرنامج رأى الناقدة الثقافية سوزان سونتاج التى حاولت أن تبرهن فى كتابها "المرض كمجاز" (Illness as Metaphor) بوجود عاملين متوازيين داخل المجتمع: مملكة المعافين ومملكة المرضى. ولقد اتخذت فرقة الـ آى. أو. يو تلك الفكرة عن الساحات المجازية وحاولت تجسيدها بشكل ملموس. فإن الرمزية الشعرية لساحة العرض أشارت إلى التجربة النفسية الاجتماعية للمرض وكان المتفرجون بمثابة شهود عيان على المناظر الخيالية مثل الأسرة المرفوعة فى الهواء والتى أفادت فى شرح التجربة الروحانية.

إن استحواذ الفرقة على الساحة الخضراء الرئيسية للمستشفى له مغزى. فالأشخاص الذين يسيرون من خلال المكان يفاجأون بالعرض ويدعوا لمشاهدة المستشفى بطريقة جديدة. ولكن كان هناك ما يعكر العلاقة بين المتفرج والعارض حيث كانوا جميعهم مشاركون بالأحداث. وكجزء من العرض، كانت تنادى أسماء المتفرجين ليدخلوا حجرة انتظار قبل إرشادهم إلى متاهة من الألواح البلاستيكية. فبدلاً من كونهم مشاهدين سلبيين، قد شجع العرض المتفرجين على الاشتراك فى مناقشات جديدة حول المكان.

وأختلفت ردود الأفعال تجاه العرض وعكست نطاقًا من الاهتمامات حيث أختلط مجتمع المستشفى المحلى لسكان الركن الشرقى بلندن بالزائرين كثيرى الذهاب للمهرجانات الذين حصلوا على تذاكر العرض من شباك التذاكر

الخارجى. وفي الحالة، تجمع المتفرجون الذين مثلوا طبقة معينة وعرق معين ولهم اهتمامات طبية معينة معًا من خلال علاقتهم ببيئة العرض. وأعترف ديفيد ويلر المخرج الفنى لفرقة أى. أو. يو بأنهم عندما وصلوا لأول مرة إلى الموقع تساءل إذا كان من المناسب أن يشغلوا الساحة الحقيقية للمستشفى لتقديم عرض يدور حول منشأة خيالية. وقد شعر - على الرغم من ذلك - بأن ردود أفعال مجموعة العمل بالمستشفى والذين شرحوا كيف ساعدهم العمل على النظر إلى عملهم من زاوية مختلفة قد دعم وأيد العرض. ويباهى بيرت بأن العمل مع الفرقة شجع المتفرجين على "إعادة النظر إلى أساطيرهم الشخصية" التى قد لا تتفق معهم (بيرت وباكر ١٩٨٠ : ٧٦).

وفى الخاتمة، رأى دو كارتو الحاجة إلى "فن لمداواة العلاقات الاجتماعية المتدهورة" في الرأسمالية الغربية الحديثة. ويمكن القول بأن الفنان قد يستطيع أن يقوم بتلك الوظيفة (دو كارتو ١٩٨٤ : ٢٤). فمن خلال شغر الأماكن الاجتماعية وعمل تجارب معينة، سعى الفنانون الذين تم ذكرهم بهذا الفصل لمشاركة وتنشيط الأشخاص الذين يقطنون بالأماكن التى يقومون بزيارتها ويستخدم الفنانون مهاراتهم المهنية العالية بالإضافة إلى تجاربهم الشخصية لخلق عمل يهدف إلى بحث وتنشيط الأماكن الاجتماعية. ويبين لون توين رغبة عامة لإيجاد مكان للتشارك مع المتفرجين ويشرح كيف تم بناء عرض "سر معى" بحيث "ينتهى الأمر بالأشخاص فى المكان نفسه" (لون توين ٢٠٠٥). وإن استخدام الموقع كمكان للتجمع هو أمر جوهرى للعرض القائم على الموقع غير أن أعمال لون توين توضح أنها يمكن أن تكون نقاط التجمع تلك مجازية. إن خطة العمل

مع التجربة الحيّه كمادة رئيسية للابتكار هو أسلوب عام يتبعه كل الفنانين الذين تم ذكرهم بهذا الفصل، وهذا الأسلوب يبين كيف أن إلقاء الضوء على التفاعل بين الأماكن والساحات الاجتماعية يثير التساؤل عن العلاقة بين المتفرج والعارض، فتلك العلاقة تؤدي إلى تشكيل التجربة الفعلية.

الفصل العاشر

بين الطرق والجذور

العروض والأماكن والشتات

أهمية المكان

مما يثير الدهشة انه بعصر العولمة والكمبيوتر، ما زال أصحاب التجارب المسرحية يولون اهتمامًا إلى إعادة التفكير في مدى علاقة الأشخاص بالمناظر الطبيعية وبالأماكن. فالعلاقات المكانية مكملة لصناعة العروض، وتم بحث تشكيل ساحات العرض وتأثيرها على العلاقة التبادلية بين المتفرج والممثل بكثرة من قبل أصحاب التجارب على مر التاريخ والحضارات. وتستخدم بكثرة المجازات المكانية من أجل وصف طرق تشكيل الشخصيات الاجتماعية في هذا العالم المشتت والمفتوح. وحيث أُختصر كل من الزمان والمكان، فأصبح هناك إدراكًا بان القدرة على فهم الشخصية، أصبحت تشكل من خلال التعرف على المواقع المختلفة والأماكن المتعددة والتنقل خلالها. وتستخدم الإمكانات المجازية للمكان والساحة -الحدود والحواف وتحديد المكان والانتقال من مكان إلى آخر وانتزاع الأماكن ، إلخ - على نحو متكرر كأداة أساسية لشرح طرق فهم واختبار الأفكار الخاصة بالمجتمع وبالذاتية. وعندما ينتقل الناس كثيرا جغرافيًا إما بناء على رغبتهم الشخصية أو إجباريًا، فدائما ما يرتبط هذا المجاز بالوعى السياسى بالمكان الذي "تنظم" بداخله "مواقع" السلطة.

وبداخل هذا المناخ الاجتماعى، يعتلى العرض أهمية فى تشكيل وإعادة تشكيل الأماكن والساحات حيث تناقش وتدرس وتكتشف الطرق والجذور المتغيرة للجماعات والأفراد. فهذا التأكيد على محاولة فهم أهمية الموقع وأهمية عدم وجوده فى العرض يمثل الابتعاد عن التقاليد الخاصة بالمكان الذي تطور داخل المجتمع المسرحى بالستينيات والسبعينيات. وهذه الحركة، كما يعرفها باذ

كيرشو، موجهة نحو تصوير التاريخ المحلى كوسيلة لفهم التدرج الطبقى. ودائما ما كانت طرق صناعة المسرح بهذا الوقت تسعى لاستجواب النسخ الرسمية للتاريخ بمنظور كارل ماركس من خلال إعادة سرد القصص المحلية كما تراها الطبقة العاملة. ومن خلال أعمال صناع المسرح مثل بيتر تشيزمان وجراهام وودرف بانجلترا؛ على سبيل المثال، كانت الجغرافيا والطبوغرافيا المحلية تمثل أهمية كخلفية للحدث الدرامى. كما كان المنظر الطبيعى بمثابة مكان مألوف للحدث الدرامى وكما يسجل كيرشو، "تشهد المدينة إعادة تجسيد لأسلافها" (كيرشو ١٩٩٢ : ١٩٣-١٩٤). إن الأهمية التاريخية والسياسية للمكان قد تم شرحها بوضوح بأعمال جماعة تلفورد للفنون (Telford Community Arts) من ١٩٧٤ إلى ١٩٩٠- حيث عمل ناشطو المسرح لابتكار مسرحيات مشتركة التأليف تمثل التاريخ الصناعى من منظور الطبقات العاملة. ويصف جراهام وودرف ، أحد صناع المسرح الماركسيين، أحد تلك المسرحيات بعنوان "من قام ببناء الجسر على أية حال؟" (Who Built the Bridge Anyway?) لعام ١٩٧٩ وبها تم مقارنة قصة بناء الجسر الحديدى المشهور عالميًا بشروبشاير بالتجارب المعاصرة لعمل المصانع من أجل "توضيح الصور التقليدية والراسخة للتاريخ" باستخدام الأشياء المحلية المعروفة كمركز اهتمام (وودرف ٢٠٠٤ : ٣٣).

في العروض الأولى التي تعالج المجتمع كان هناك افتراض أن العروض المستنبطة سوف توجه نسبيًا لجماهير متماثلة يألفون المناظر الطبيعية المحلية ومرتبطين تاريخيًا بمكان العرض. وبالولايات المتحدة، حيث اكتسبت حركة المطالبة بالحقوق المدنية قوة، أدركت الفرق المسرحية القائمة على المجتمع مثل

فرقة "جانب الطريق" (Roadside) الشقاق السياسى والاقتصادى للمسارح السائدة. ويحلل جان كوهن كروز العرض الأول لفرقة "جانب الطريق" تحت عنوان "الذئب الأحمر/ حكم الإعدام الثانى" (Red Fox /(Second Hanging لعام ١٩٧٦ الذى سعى لنشر قصص التاريخ المحلى لشعب أبالاكيا مستخدمًا التقليد الشفهى لسرد القصص وأشكال طبيعية أخرى للعرض. وبالمنظور نفسه الذى استقبلت به مسرحيات المجتمع الانجليزي للفترة نفسها، يسجل كوهن كروز أن شعب أبالاكيا كان "يشاهد تاريخه الخاص من وجهة نظر طبقاته الاجتماعية" لأول مرة (كوهن كروز ٢٠٠٥: ٥٣). وسجل الأسلوب الذى استخدمته فرقة "جانب الطريق" لإشراك المتفرجين المحليين في صناعة العرض وأخذ به المخرج الفنى ددلى كوك، الذى وصف ليالى السمر التى قضاها الفريق بالاستماع معا إلى الموسيقا المحلية، وكثيرا ما مثلت الحكايات الخاصة بالمكان نقطة انطلاقة لابتكار العرض (كوك ٢٠٠٤: ١٥٦- ١٧٣). ويلاحظ كوك أيضًا أن الفرقة قد أدركت التعقيدات الحضارية للمجتمع ومنذ عام ١٩٨٤، اشتركت الفرقة مع فنانى فرقة "الأمريكي الأصلي" (Native American) بنيو ميكسيكو ,أبدعوا مسرحيات ثنائية اللغة أقرت بالأهمية السياسية للحوارات المتعددة الثقافات.

إن التأكيد على فكرة المحليّة بمسرح المجتمع قدم الكثير لتحدي الفكرة السائدة بأن هناك حكاية رسمية واحدة للتاريخ، وعلى الرغم من أن التجارب الأولى كان ينصب اهتمامها فى الأساس على قضايا التصوير الطبقى، فإن العرض المستنبط القائم على المجتمع أصبح مهمته الأساسية هي مزج المحلى بالعالمى. وبالأعمال موضع اهتمام ذلك الفصل، إن العرض المستنبط والمطبق على

مواقع محددة ولمتفرجين محددين يعكس حالة عدم الشعور بالراحة تجاه الأماكن والشخصيات الثابتة والمتجمدة. وبإدراك إمكانية الشعور بالارتباط العاطفى وبالانتماء تجاه أكثر من مكان فى آن معًا، فلقد سعى أصحاب التجارب المعاصرين لتطوير تجارب أدائية تدعو المتفرجين لإعادة تصور وإعادة تخيل الأماكن المألوفة وإدراك المعانى المتعددة التى تحملها. وأسلوبيًا، هذا يعني أن الفرق والعارضين الذين كثيرًا ما يعملون وفقًا لديناميكية موقع العرض باحثين عن معانيه المتعددة أصبحوا جزءًا من عملية الإنتاج. فاستجاب مسرح "نيهاى" (Kneehigh) بانجلترا، على سبيل المثال- للعلاقة المحلية -العالمية من خلال إعادة فحص جذور مدينة كورنوال ومن خلال تصوير التعاون مع العارضين الذين يقدمون عملهم بأماكن ومواقف مختلفة عن مدينة كورنوال نفسها. فعلى سبيل المثال، إن إعداد مسرح "نيهاى" للقصة الشعبية الكورنوالية "تريستان ويسلوت"(Tristan &Yseult) عام ٢٠٠٤- ٢٠٠٥ . طور إلى تجربة مسرحية قائمة على المكان من خلال إشتراك الجزر الثلاث بين إنجلترا ومالطا وقبرص. وحين أنتقل العرض إلى تلك المدن الثلاث، عمل أعضاء الفرقة والمتفرجين المحليين معًا بالمسرحية، مطورين ومعدلين بها بطرق جديدة معتمدين على أشكال طبيعية للتعبير الجمالى وانشغلوا بالاهتمامات السياسية لمكان العرض. فتلك الاستراتيجيات ليست فقط على إلمام بالجذور المادية والثقافية للعارضين، بل وتسلم أيضًا بتأثير طرقهم الأدائية والفنية على عملية الابتكار وتقبل العمل الفنى.

فإن للمبتكرين المعاصرين تأثيرًا كبيرًا على تحدي المفهوم القائل بأن المجتمعات مقيدة بالأماكن، على الرغم من أن هؤلاء المبتكرين يعون الأهمية والفرص الإبداعية التى قد تتولد من جراء العمل مع التجمعات التاريخية والشخصيات الكائنة بالمواقع والأماكن والساحات. فإن طرق التفكير تلك المتعلقة بصناعة العروض لا تعمل فقط على دحض المفهوم الحديث للمسرح بأنه مكان محايد، ولكنها أيضًا تدرك تعددية المجتمعات وأنها دائمًا قيد الصنع. وبالتالى، فإن كل أماكن العرض منقوشة بكثرة داخل الذكريات الثقافية وتتباين أهميتها عند العارضين والمتفرجين. ولنظرية مارفن كارلسون بأن كل شئ بالمسرح له جذور، صلة وثيقة هنا. ويقول كالسون أن اهتمامات تيار ما بعد الحداثة بأساليب التجديد، وعلى الرغم من كونها تشكلت ذاتيًا وحديثًا، لها ماض مسرحى طويل:

إن إعادة سرد القصص السابق ذكرها، وإعادة تمثيل الأحداث التى سبق تقديمها، وإعادة معايشة العواطف التى سبق الشعور بها، هو محور اهتمام (ودائمًا ما كان) المسرح بكل الأوقات وبكل الأماكن، ولكن الأكثر تأكيداً على لتلك الاهتمامات هى ديناميكيات الإنتاج المحددة للمسرح: القصص التى تم اختيارها للسرد والأجساد الأخرى المستخدمة لسرد تلك القصص، والأماكن التى تروى بها تلك القصص.

(كارلسون ٢٠٠٣: ٣)

وفيـمـا يتـعلق بسـاحـة العـرض، يرى كـارلسـون بأن مـبـانى المسـارح التقليـدية والأمـاكن الأخـرى المسـتـخـدمـة للعـروض العـامـة (وذكـر المصـانع والأسـواق والكاتدرائيات كـأمـثلة أخـرى لسـاحـات العـروض المسـرحـيـة) يوجـد عليـهـا آثار الأغراض الأخرى التى قد استخدمت من أجلها، كما يسكنها أشباح هؤلاء الذين اسـتـخـدمـوهـا فى الماضى. وفى دراسـتـهم عن العـلاقـة بين المسـرح وعلم الآثار، يصف كل من مـايك بيـرسـون ومـايكل شـانكس هذا المظهـر بالتوازن بين " الأمـاكن المضيفة وبين الأشباح"، وأنه تفاوض بين المعاصر والتاريخى الذى "لم يذكر بشأنه أية قصة" (بيرسون وشانك ٢٠٠١ : ٩٦).

وفي المسـرح المستنبط الـذي يهدف لدمج أفـراد المجتمع، يكون لصـور الأشبـاح والأمـاكن المضـيـفـة رنين خـاص. فـإن كثـرة القـصص التى تولدهـا أمـاكن العـرض، سـواء كـان خـارج أو داخل المبـانى المسـرحـيـة، تجـسـد أهمـيـة المكان فـي عـرضـه للعلاقات ولقـصص التاريخ الثقافيـة. ويجادل عالم الأنثروبولوچيا الاجتماعى تيم انجولد بأنه يتم فهم الحياة بيئيًا واختباريًا، كما يمكن فهم الأشخـاص من خلال الرحـلات التى يقـع اختـيـارهـم عليـهـا، بالإضـافـة إلى مـوروثاتهم السـلفيـة. أمـا بالنسبـة لآراء دولز وجواتارى الخاصـة بالجـذور الصـغيـرة المتشـابكة فقد اقترحـا بأنه قد يسهل التعرف على الناس من خلال شبكة الممرات والطرق التى يتبعونها وأيضًـا من خـلال ارتبـاطهم بالآخـرين وذلك بدلاً من جـذورهم العـائليـة والثقـافيـة وحدهـا:

إن كل موضع بالشبكة الكلية للممرات أو لمسالك الحياة يمثل موقعًا ما... يمكن فهم الأماكن على كونها نقاط تقاطع للمجئ والذهاب يتسم كلٌ منها بزخم من العلاقات وترتبط بالآخرين إجتماعيًا وجسديًا.

(إنجولد ١٤٥:٢٠٠٠)

ويتناسب هذا الأسلوب الخاص بتشكيل الشخصية بشكل جيد مع الفهم المدرك لكيفية المزج المركبة والدائمة الحدوث للمحلى والعالمى في رحلة حياة الأشخاص. ويفسر تصوير الحياة كممر أو طريق خصوصية الذاكرة الثقافية وطبيعتها السهلة الاختراق،كما يوضح ذلك التصوير بأن الارتباط بالمكان هو جزء من عملية التغيير والتطوير الشخصى. فقد استخدم المبتكرون عملية السير أو القيام برحلة ما، عندما يتم تجسيدها داخل العرض، للدلالة الرمزية عن إحتماليه إعادة تصوير وتشكيل وفهم الطرق المتعددة للحياة.

يقدم هذا الفصل تحقيقًا فى بعض الطرق التى يشجع بها العرض مشاركي المجتمع والمتفرجين للارتباط بمواقع وأماكن ومناظر محددة. فهو يهتم بطرق تشكيل وإعادة تخيل الأماكن والمواقع المادية، كما يهتم بتوضيح قوة أشكال العرض المتعلقة بالأماكن العامة والجماعية فى قلقلة نظام ساحات المسرحية التقليدية. ينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة أجزاء. الجزء الأول ويدرس الدلالة الرمزية للسير، أما الثانى فيعمل على اكتشاف التجارب الأدائية للمواقع البيئية وللمواقع الخاصة في وقت الفراغ، والجزء الثالث يبحث كيفية استخدام الساحات المسرحية والأماكن الجماعية لتصوير مفاهيم الانتقال والتشتت. وتبحث الأجزاء الثلاثة في طرق مشاركة المسرح الابتكاري فى الاستفهام عن الطرق العالمية والجذور المحلية لأماكن العرض.

السير بالمدينة

إن فكرة التعرف على الأماكن على نحو تجريبي من خلال الترحال والتحرك أدت إلى تجارب أدائية القت الضوء على أساليب فهم وإدراك الأماكن. ويعود فضل عملية إعادة تشكيل وتخيل المكان من خلال إيماءات أدائية متباينة لأفكار التيار الوضعي، وهى حركة قام بها مفكرون راديكاليون وفنانون تمركزوا حول باريس فى الخمسينيات والستينيات. وأنتقد الوضعيون "مجتمع المظاهر" الذى ازداد بشكل كبير فى ذلك الوقت حيث سعى الناس لإرضاء رغباتهم من خلال الاستهلاك الرأسمالى للبضائع و"للموضة" ولكنهم أصبحوا أكثر عزلة عن ملكاتهم الإبداعية وعن عواطفهم والمؤثرات الفورية للبيئة. ونتيجة لعزلة الأفراد جاء تطوير نظرية سياسية للمكان وللساحة بغرض الإطاحة بالطرق التي أنشأت بها الأماكن (وخاصة البيئة الحضارية) وعرضت بذلك المجتمع الاستهلاكى.

ولقد طور الوضعيون مفهوم الجغرافية النفسية، وهى نظرية أعدت لكشف التأثيرات السيكولوجية للبيئة فى إمكانية رفع وعى الأفراد بالفراغ الذى يملأ حياتهم. وكان جاى دبورد أحد الأعضاء المؤسسين لجماعة الوضعيين العالميين (Situationist International) ، وهى فرقة من فنانى التيار الطليعي والمفكرين الذين عملوا بفرنسا في الخمسينيات والستينيات وأتبعوا الداديين بمناصرتهم لمزج الفنون بالحياة اليومية. فهذا الدافع، والذى تم شرحه بإطناب فى الفصل الثانى، يهدف لتحويل المجتمع المشبع بالرأسمالية إلى ساحة إبداعية وواسعة التصوير. وكجزء من هذا المشروع الخيالى، أيد دبورد فكرة "الانجراف" فى أسلوب السير والترحال بالمدينة التى من خلالها:

سيسقط الناس بواعثهم المعتادة للتحرك والفعل، وعلاقاتهم وعملهم وأنشطة وقت فراغهم وينجرفون نحو البيئة المحيطة ونحو المصادفات التى يجدونها بتلك الأماكن... طبقا لنظرية "الانجراف"، تبعث المدن الشعور بالارتياح السيكولوجى.

(دبورد ١٩٩٦: ٢٢)

وبالنسبة لديبورد تعبر نظرية الانجراف عن الالتقاء المازح بالمدينة، وهو طريقة لإعادة اكتشاف معانيها الاجتماعية وتغير الوعى الانتقادى للمشاركين حول المواقف التى يواجهونها وذلك من خلال ملاحظة الأنماط السياسية للحياة اليومية. فقد تم إعداد تلك النظرية، كتجربة ثقافية تمكن الناس من تجنب الإغراءات السيكولوجية المتجسدة في الجو الفاتن السطحى الذى يبعثه المجتمع المشبع بالمظاهر.

وتاريخ علاقات الوضعيين الثورية بالبيئات الحضرية مسجل بكتاب مايكل دو سيرتو الفلسفى "تجربة الحياة اليومية" (The Practice of Everyday Life) لعام ١٩٨٤, ولنشاط السير، كما يقترح دو سيرتو، القوة اللازمة لتمزيق النظام المألوف "للمكان" وتحويله إلى ساحة أكثر تفاؤل ومقابلة لثقافة المكان. ويدرك نيك كامى، أثناء كتابته عن الفن المحدد الموقع، أهمية هذا الانتقال الفكرى للعرض المعاصر فيقول:

لا يستطيع السائر أبدًا تجميع الساحات المتنازعة والمتعددة للمدينة داخل المكان ذاته. ومن ثم، فإن السائر دائمًا ما يخضع لعملية "التعبير"، وعرض الحقائق العارضة للتجارب المكانية المحددة والتى على الرغم من خضوعها

للمكان، لا يمكن تحقيقها كلية أو حسمها بداخل ذلك النظام المحدد.

(كاى ٢٠٠٠: ٥٠٦)

إن الدافع السياسى وراء هذه التجربة الخاصة بالسير هو قلقلة النظم الراسخة والتعدادات الطبقية وكشف شبكات جديدة للاحتمالات ودلالات رمزية جديدة وطرق للوجود. فهذه العملية - كما هو مقصود - ليست مكتملة، وغامضة وأدائية.

و يوجد مفهوم السير كتجربة مكانية مُدمرة ومحولة بأعمال فرقة الباحثين الفنانين المعاصرين المعروفين بـ "كتاب ومواقع" (Wrights and Sights) الذين اتخذوا إكستير بانجلترا مقرًا لهم. وبجانب إبداعهم لعدة عروض خاصة بالمواقع المحددة، فقد قاموا بنشر كتاب تحت اسم " دليل إكستر المضلل" (An Exeter Mis-Guide)الذى دعا القراء لعمل رحلات ونزهات خيالية حول المدينة ورؤية مدينة إكستير "كمعرض للفنون الحيّة"، كطريقة "لاختلال توازن التعريفات المحلية للمدينة"(WWW.mis-guide.com) . وعلى سبيل المثال، يشجعون القراء على السير حول المدينة الحافلة بالأعمال يوم السبت قبل الكريسماس:

إسمح لنفسك ان تتوقف وأن تشتت انتباهك على قدر الامكان، وتقبل هذا التعطيل أيا كانت الأسباب التي يقدمونها لك.

(الصناع والموقع ٢٠٠٣: ١٠).

ومن أحد الاقتراحات لاكتشاف المدينة، من منطلق التيار الوضعي :

اذهب للترويح عن نفسك مع طفل أو عدة أطفال. اترك للأطفال حرية اختيار اتجاه السير عند كل ملتقى طرق. أطلق على تلك العملية "الاكتشاف". يمكنك ان تأخذ معك مذكرة ليدوّن بها الأطفال أفكارهم، وعليك تسجيل تلك الأفكار بهذه المذكرة.

(الصناع والموقع ٢٠٠٣: ٤٠)

و بقلقلة الروتين والطرق المعتادة للرؤية، تصبح الاستراتيجية طريقة لإعادة تخيل التنظيم الاجتماعى للمدينة وتحويلها إلى ساحة أكثر تفاعل وأكثر سلاسة. فإن الرحلات المقترحة خلال الكتاب هى رحلات أدائية لأنها تدعو الناس للاستفادة من الأشياء المألوفة وملاحظة أنفسهم بوعى ذاتى أثناء لعبهم للأدوار الجديدة بمواقع مختلفة بالمدينة. وتجربة تنفيذ عملية سير "كتاب ومواقع" حول إكستير هى شبيهة بعملية إتباع تعليمات مرشد غير موجود بالفعل. وهى إستراتيجية جمالية تدعو المشاركين للتفاعل مع الساحة العامة للمدينة بشكل خاص، بكونهم أفرادًا وليس بكونهم جزء من حركة جماعية. فإن العروض المازحة الخاصة بفترة ما بعد الحداثة لـ "كتاب ومواقع" والتى تشبه برامج مرشدى الرحلات المشهورين، قد جذبت انتباه عامة الناس وأعيد تقديمها في مدن وأماكن مختلفة ومنها على سبيل المثال عرض "المرشد المضلل لأى مكان" (A Mis-Guide to Anywhere)بلندن عام ٢٠٠٦ .

وتقوم أعمال فرقة "سر واصرخ"(Walk and Squawk) . ومقرها مدينة ديترويت بالولايات المتحدة الأمريكية وجنوب أفريقيا، على سياسة صريحة

للتداخل الاجتماعى. وفيها يحدث التعاون بين فنانى أفريقيا والولايات المتحدة لتطوير الفهم العالمى من خلال التبادل الثقافى. وعن طريق الاشتراك في السير الأدائي تم توضيح برنامج العمل "لمشروع السير" المنضبط المتبادل في الآتي :

يبحث مشروع السير في كيف ولماذا تلتقي مسارات الناس مع بعضها البعض وكيف قد يغير أى مسار مختلف مجرى الحياة وذلك عن طريق إختبار مدى تأثير الانماط المتغيرة للحركة في تغير الاتجاهات والمفاهيم وأسلوب اتخاذ الأشخاص لساراتهم الخاصة وتأثيرات الثقافة وجغرافية المكان واللغة والاقتصاد والحب.

(www. Walksquawk.org)

ويمثل المشاركين "بمشروع السير" للفرقة والذى امتدت فترته من عام ٢٠٠٢ إلى ٢٠٠٦ أفراد مختلفين لجماعات مختلفة أسهموا في هذا المشروع من خلال مشاركتهم للفنانين المحترفين. فإن الأساليب التى استخدمتها الفرقة مثل السرد القصصى والرقصات الليلية والعروض وورش العمل المزدحمة هى طريقة من الطرق المتبعة لمعرفة مدى تشكيل الأنشطة والقرارات اليومية لطرق التفكير والمعيشة. فالسير، من هذا المنطلق، له بعد ميتا فزيقى واجتماعى وهو مصمم بشكل خاص لتشجيع كل من الارتباط الجماعى المحلى والحوار العالمى. والمشروع عبارة عن اكتشاف فعال لكيفية تقاطع طرق السير وجذور الأشخاص التى تقيم بالأماكن والساحات التى قامت بزيارتها، وكيف تتم مناقشاتهم وتصويرهم.

الرحلات البيئية

على الرغم من أنه قد تم إدراك نظرية السير الخاصة بالوضعيين بشكل أساسى كتجارب حضرية، أدى ظهور المظاهر والتغيرات البيئية إلى إعادة التفكير فى طرق استغلال العالم "الطبيعى" وطرق اختبار البيئة الموجودة بالفعل. وفى نقاشه حول أسلوب فهم المناظر الطبيعية، يرفض تيم أنجولد الاختلاف الحاد بين الطبيعي والصناعى موضحًا أن معاني كل الأماكن تتوقف على أسلوب تفاعل الناس بها على مر السنين:

> **تتشكل شخصية المكان بناء على التجربة التى يعطيها المكان لهؤلاء الذين يقضون الوقت به- بناء على المناظرو الأصوات، وبالطبع على الروائح التى تُشكل بيئة المكان الخاصة. وتلك التجارب، بالتالى، تعتمد على نوع الأنشطة التى يقوم بها المقيمون بذلك المكان.**
>
> **(إنجولد ٢٠٠٠: ١٩٢)**

وقد صاغ إنجولد تعبير "المشهد الذي له مهمة " لوصف أنماط الأنشطة المرتبطة بالإقامة بأماكن متعددة. فمفهوم " المشهد الذي له مهمة " لا يعود على منظر طبيعى محدد ولكنه يتضمن شبكة كبيرة من الأنشطة والرحلات والطرق والممرات التى تتيح الفرصة للناس للارتباط بالعالم الذى يسكنون به وللتفاعل معه. ويظهر استخدام إنجلود لهذا التعبير تأييده للبيئة الثقافية التى تأخذ في الاعتبار الدلالات الرمزية التى يربطها الأشخاص ببيئتهم وبارتباطهم المادى بالأماكن من خلال الحواس. ويشير ذلك التعبير أيضًا إلى أن للناس علاقات برجماتية بالأماكن التى ينمون بها أنشطتهم العملية للحياة اليومية وينجزون بها

أعمالهم. ويعطي مفهوم " المشهد الذي له مهمة " تصورًا نظريًا مفيدًا عن كيفية توسط العروض بين الجمالى والعملى وبين الرمزى واليومى وبين الطبيعى والصناعى.

إما "مشروع جنة عدن" ((Eden Project) فهو مركز للبحث والتعليم البيئى والعلمى بكورنوال في انجلترا. وهو مثال جيد للمشهد الذي له مهمة لأنه يعرض امكانية فهم علاقات الأشخاص البرجماتية والمؤقتة والرمزية بالبيئة. ولقد تأسس "مشروع جنة عدن" عام ٢٠٠٠ بتمويل من فرقة "علامة الثقة الألفية"(Millennium Landmark Trust)، وأصبح المشروع من أكثر المشاريع نجاحًا في جذب الزائرين. ونجد أن تحليل ريتشارد ششنر للمتنزه ملائم هنا. فهو يصف القرى المجددة الوفيرة والمتنزهات الترفيهية "بالمسارح البيئية الكبيرة" لأنها توفر المكان الذى "تعرض به وتتبادل العروض والبضائع والخدمات والأيديولوجيات".(ششنر ١٩٨٥: ٧٩). ويحتل "مشروع جنه عدن"، الذى اتصف بكونه "مسرح حىّ للنباتات والأشخاص"، موقعًا لحفرة قديمة من الطين الخزفى وتحتوى على منطقة واسعة يكثر بها الصُّوب الضخمة التى تشبه كرة الجولف العملاقة، وتعرف "بالمستنبت". وتم تدفئة المستنبت من الداخل صناعيًا من أجل رعاية النباتات من المدارات الرطبة ومن المناخ المعتدل الباردة أما خارج المستنبت، فهى مساحة تنمو بها النباتات التى تستطع البقاء في كورنيل.

و توضح الرؤية التى قام عليها مشروع جنّة عدن ارتباط المحلى والعالمى بالتغيرات البيئية، على النحو الذي يصفه مؤسس المشروع تيم سميث فى العبارات التالية:

تتصل كثير من الاهتمامات الشخصية بالقضايا التى طرحها مشروع جنة عدن. خذ على سبيل المثال خلق التربة: إن البحث عن حلول لفقدان الكائنات الحيّة (نباتات وحيوانات) والتعرية والتلوث وتآكل الاراضى هو محط اهتمامنا.... يجب أن يوضح مشروع جنة عدن اتصال مملكة النباتات بكل العناصر اللازمة فى خلق كل شروط الحياة، وضمنيًا، فهو يرفع من الوعى بأنه إذا تحطمت اى من تلك العناصر، سيكون هناك تأثير على نظام الحفاظ على الحياة.

(سميت ٢٠٠١: ٣٠٢)

ويساعد الجانب الإعلانى على بقاء المشروع واستمراره فهو يعتمد جزئيًا على زائريه لبرنامجه البحثي. ولمشروع جنة عدن غرض تعليمى جاد، فدوافعه تجاه إدراك العلاقة بين الأفعال البشرية والتغير البيئى واضحة من خلال برامجه العلمية والفنية. وعلى الرغم من دلالة الجنة المفقودة باسم المشروع، لا يجسد مشروع جنة عدن نظرة الحنين إلى الماضى ولكنه يسعى إلى تصوير المستقبل المحتمل.

إن تجربة زيارة جنّة عدن وهو عبارة عن "مسرح حيّ"، هى تجربة أدائية بشكل كبير، وتعني تلك الطبيعة الأدائية أن للمشروع القوة اللازمة لتغيير اتجاهات وإدراك المتفرجين. وعندما يسلك الزائرون الممر إلى أسفل للوصول إلى الحفرة الطينية موقع العرض، يواجهون بسلسلة من ألواح المعلومات التى تشرح الارتباط بين الأنشطة اليومية (القيادة واستخدام المياه واستهلاك الكهرباء، على سبيل المثال) وبين الضرر الذى يلحق بالبيئة. وإن جذب الانتباه نحو دور الفرد فى تغيير المناخ هو جزء من عملية التعليم ورفع مستوى الوعى الذى يهدف إليه

مشروع جنه عدن. كما أن الغرض من تجربة السير فى المستنبتات هو تشجيع الفرد على الاندماج عاطفيًا مع البيئات الكونية المختلفة. وتجسد المستنبتات الاستوائية الرطبة، على سبيل المثال، رحلات خيالية للمناخ الاستوائى، بحرارته الرطبة ونسيج وألوان النباتات وأصوات المياه الجارية، فكل هذه المظاهر تتيح للزائرين الانخراط على نحو محسوس وفعال بمكان جنة عدن ويتخيلون الأماكن الاستوائية. وتصبح تجربة السير مرهقة وسط تلك الحرارة والرطوبة، وهكذا تتشكل تجربة الترحال بالمكان ارتباط الشخص بالبيئة.

وكموقع، يعمل مشروع جنة عدن على تقليص زمان ومكان الكون. فمن الممكن – على سبيل المثال – أن ينتقل الزائرون من الأماكن الاستوائية الرطبة حيث يزرع شجر الموز وجوز الهند إلى ثمر الحمضى وبساتين شجر الزيتون في المناخ البارد المعتدل بمنتهى السهولة عن طريق اجتياز المطعم. وبداخل تنسيق النباتات توجد أعمال فنية وتراكيب أخرى مثل إعادة تشكيل المحال والبيوت ودراجات نقل الموز وشاحنات نقل السكر. وبوضع تلك التراكيب بداخل النباتات الحيّة يسهل رؤية العالم "الطبيعى" وكيفية تشكيله عن طريق الأنشطة البشرية. أما شكل التمثال الآلى المسمى برجل الـ WEEE فقد صممه بول بونو مينى وهو يمثل الجانب الطريف والصورة المرئية للدلالة على التغيير البيئي. وهيكل ذلك:

مصنوع من نفايات المعدات الكهربائية والإلكترونية. وهو يزن ٣ر٣ طن ويبلغ طوله السبعة أمتار- ويمثل الحجم المتوسط للمنتجات الإلكترونية التى يلقها كل منا على مدى حياته.

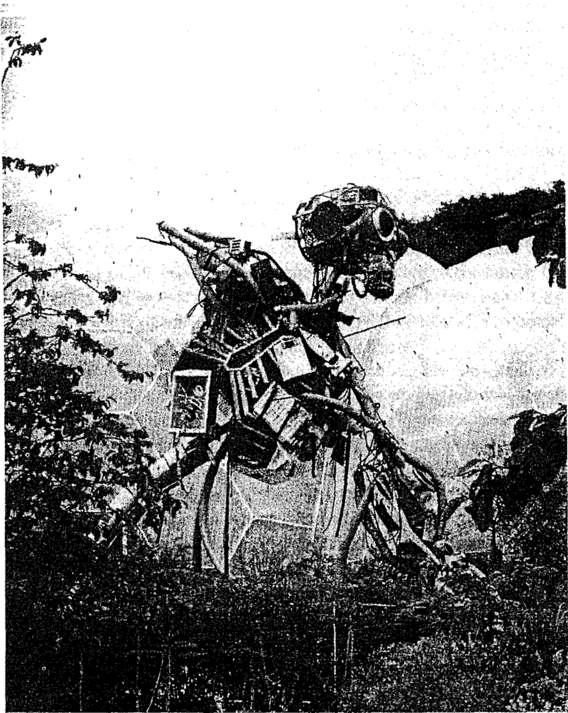
(WWW. Edenproject.com)

ولرجل الـ WEEE هدف تعليمى يتمثل فى تغيير الرأي العام فيما يتعلق بالنفايات الإلكترونية. وتجربة اصطدام الناس خلال سيرهم بهذا النموذج هى أسلوب للإدراك حيث ينتبه الناس لأشكال التدمير إثر إلقاء الثلاجات وفارة الكمبيوتر وأجهزة الطبخ والبضائع الإلكترونية الأخرى.

أمّا فى الليالى الصيفية، فتنبض جنة عدن بالموسيقا وتمتلئ بالفرق الموسيقية من مناطق متنوعة من العالم لتسليه الزائرين بجانب رواة القصص ومواكب الأطفال الاحتفالية، وكجزء من عرض "ليالى الأدغال" (Jungle Nights) لعام ٢٠٠٥، ابتكر عارضو جنة عدن عرض تحت عنوان "الغابة المهملة" The (Forgotten Forest) ، وهى مسرحية أخلاقية للعائلات وهي تثير أسئلة عن قضية قطع الأشجار واعتمدت تلك المسرحية على الأسلوب التقليدي للقصص الخيالية. فكانت المسرحية تدور حول ملك جشع تم إغواؤه لتدمير الغابات الاستوائية الممطرة من أجل الحصول على المال. وتصور المسرحية المأزق الذى واجه الحطّابين عند تنفيذ أوامره. واتضحت بهذا العرض العلاقة بين الأنشطة والأنشطة المتبادلة المتعلقة بالقضايا البيئية، حيث قدم الأطفال والعائلات نصائح إلى الشخصيات من أجل تغيير مسار الأحداث. وبتقديم القضية للمناقشة، استطاع المتفرجون تحدي الفكرة بأن تدمير البيئة شئ حتمى، كما تحملوا مسئولية عملية التغييرهذه. ولقد ظهرت معتقدات وبرامج مشروع جنة عدن من خلال عملها الفني، وفى هذا السياق ينبغى ذكر أن المشروع قد استضاف الفرقة الموسيقية " أفريقيا تنادي" (Africa Calling) لعام ٢٠٠٥، وهى فرقة موسيقية يظهر بها موسيقيون أفارقه متعددون بالليلة نفسها التى تعرض بها الثماني

حفلات الموسيقية المباشرة عبر المجتمع الغربى بأكمله بمساعدة موسيقيين أثرياء وتتحلى بشرتهم باللون الأبيض.

إن وصف إنجلولد للمشهد الذي له مهمة بأنه "نشاط " و"نشاط متبادل" يتلاءم تماما مع تجربة الزائرين لمشروع جنة عدن وخاصة لأنه استخدم ذلك التعبير لتوضيح العلاقات المتبادلة بين الأفعال البشرية والأشكال الأخرى للحياة. حيث جعلت الرحلة خلال المستنبتات والأعمال الفنية والعروض من الزائرين مشاركين إيجابيين بالعرض البيئى وأعادت وضعهم كوسائل للتغيير متحملين مسئولية خلق بيئة شاملة قوية وثابتة. إن الأبعاد الجمالية للمكان بجنة عدن تقلق التعارضات بين المحلى والكوني، وبين الطبيعى والصناعى، وبين الفن والعلم وتحفز الزائرين على أن يقوموا برحلة خيالية إلى مكان أخلاقى مليء بالاحتمالات.



شكل ١، ١٠ رجل الـ WEEE بمشروع جنة عدن.
المصور: بن فوستر
بتصريح من مشروع جنة عدن

ابتكار الشتات

إذا كانت الحياة بالقرن الحادى والعشرون تتصف بالحركة والانتقال وعبور الحدود والتشريد والهجرة الانتقالية، فإن مفهوم الشّتات أخذ شكلاً جديدًا. فكلمة "الشتات"، كما توضحها المنظّرة الثقافية أفتار براه، مرتبطة بعمليتى ترك الوطن والوجود به، ومن ثم فهى تطرح عدة أسئلة عن المكان الذى قد يقع به الوطن، كما أن تلك الكلمة أيضًا تثير "صورًا عن رحلات متعددة" (براه ١٩٩٦: ١٨١). وتظهر براه أن المفاهيم المعاصرة للمجتمع ترتبط بالأماكن التى يسكن بها هؤلاء المشتتون، وهو موقع للنزاع حيث يتم بها تكوين وتخيل وسرد وتذكر الشخصيات المركبة والارتباطات العاطفية المتعددة. ويكشف هذا الجزء طرق ارتباط الدلالات المجازية المكانية بالوطن، كما يصور عمليتى الانتقال والتشرد من خلال البعد الجمالى لعرضين متناقضين. فقد ابتكرت الفنانة المسرحية رونا لى عرض "تطويق الظل" (Encircling of a Shadow) عام ٢٠٠١ لتجسيد سواحل كورنوال ولاكتشاف بعض الصور لمنطقة نيولين لكونها منطقة للانتقال. أما فرقة المسرح الأسيوى الجنوبى " "RIFCOوموقعه فى مدينة سلاو، غرب لندن، وقدمت عرض "الزواج المشوش" (The Deranged Marriage)(2006 (2004لتمجيد الثقافة والتجارب الأسيوية البريطانية. فكل من العرضين قائمين على الاشتراك الجماعي، وبطرق مختلفة، ترجموا الدلالات المجازية للساحة وللمكان إلى أشكال فنية ملموسة.

وعلى الرغم من أن عرض رونا لى لا يتوافق مع التعريفات المألوفة للمسرح المستنبط فى كونه يمثل تعاونًا بين مجموعة العارضين، يقدم عرض "تطويق الظل" مثلا رائعًا لقدرة الفنان على قلقلة الحدود بين الفنون المرئية والعرض الجماعي. وعلى الرغم من أن عرض "تطويق الظل" يعبر عن رؤية ومعالجة فنان واحد، فقد تطور وتشكل وبالتعاون مع عارضين محليين وأفراد جماعات أخرى. و"تطويق الظل" هو عبارة عن سلسلة من الأعمال التى تكتشف الخط الساحلى لجنوب مدينة كورنوال كمكان يكثر فيه الانتقال حيث تقوم الأجيال المختلفة بالقيام بالرحلات البحرية ويجمع شملهم مرة ثانية. ويجسد استخدام الساحات والمواقع المتعددة للعرض الخاصية الوقتية سريعة الزوال للعمل، فهناك معرض متعدد الوسائط بداخل معرض للفنون بنيولين يبحث عن الظلال التاريخية للمكان، وهناك أيضًا عرض بالهواء الطلق يعتمد على الاشتراك الجماعي يقدم ساعة الغروب تجاه البحر بخليج ماونتس ويجسد تجارب السفر والانتقال والعمل والضياع الموجودة بقرية الصيد التى يصعب الوصول إليها. فإن عرض "تطويق الظل" يقدم توضيح فني لمفهوم تيم إنجولد "للمنظر المهامي" لأنه يظهر كيف أن امتزاج كل من الأنشطة الاجتماعية والعمل و"شؤون الحياة العادية " جزء مكمل لإدراك وفهم المناظر الطبيعية والبيئة (إنجولد ٢٠٠٠: ١٩٢). ولأن العمل نفسه قد تم معالجته وعرضه بمواقع متعددة فهو أيضًا يلفت الانتباه للفرق بين المكان والساحة وللقيم الرمزية المرتبطة بهم.

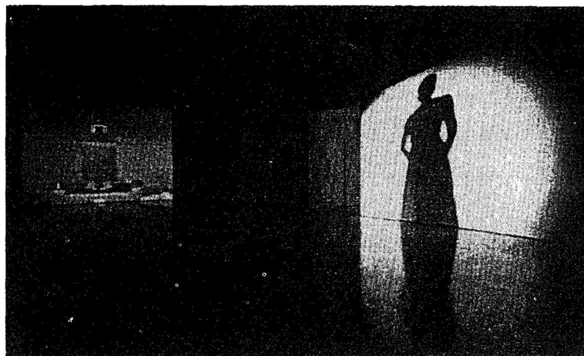
تم عرض عمل فنان مدرسة نيولين والتر لانجلى تحت عنوان " فى قرية كورنوال للصيد – رحيل الأسطول إلى الشمال" (In a Cornish Fishing

Village- Departure of the Fleet for the North) بالساحة البيضاء لمعرض الفنون عام ١٨٨٦ . وعرضت قائمة من تسعين اسم لمراكب الصيد المحلية مسجلة ببلدة بنزانس، وهو حوالى نصف عدد الأسطول. واختارت الفنانة رونا لى أسلوب نقش أسماء المراكب على الحائط والتى قد تم تسميتها وفقًا لأسماء الفتيات والسيدات– سيدتنا مارجريت وجاكى وروز وجما ـ وبذلك تؤكد الارتباط بين النساء والوطن فى عقول البحارة. فكل اسم كان مثيرًا لذكريات الروابط الأسرية وللصداقة وللمحبين وعلى الرغم من أن بعض الأسماء تطلق على الموتى الذين مر على موتهم وقتًا طويلاً، كثير من هؤلاء الذين أطلقت عليهم أسماء القوارب كانوا على قيد الحياة وقادرين على مشاهدة العمل. ولأنها مرسومة على جدران المعرض البيضاء فهذه الأسماء تعمل على مزج الماضى بالحاضر وهى وبالتالى قدمت مناخًا مؤثرًا بالنسبة لتجهيزات الدور العلوى بالمعرض. وبالدور العلوى، تم التقاط صورة مسقطة لظل امرأة من خلال حزمة ضوء منبعثة من الفنارة، واختلط هذا الظل بظلال الزائرين على نحومتقطع وتم إسقاطهم على جدارالمعرض www.rona-lee.co.uk. / encircle.html .

ويبين الإحساس بالحركة واندماج الزائرين بتجهيزات المعرض ، كما يصف تيم إنجولد، كيف أن الفنون المرئية لها خواص أدائية متأصلة، وخاصة عندما تدعو للتفاعل (إنجولد ٢٠٠٠: ١٩٨).

لقد أشار عرض "تطويق الظل" إلى القصص الشخصية والجماعية التي تعكسها أسماء السيدات، الشىء الذى يكشف عن تاريخ الأماكن والتشريد والهجرة والاستعمار والروابط الأسرية. وتمثل الأسماء كل من الجذور والطرق،

وهي تلك الدلالات الرمـزية التى عـملت على التـقـاء مـعـرض الفنون بالعـرض الخارجي. وعن طريق حفر أسماء السيدات على جدار المعرض، تولد الشعور بأن الأسـماء موضوعة وفقـا لتخطيط معين، وأنها مـأخوذة من ملفات خاصـة أو من أسـرارالحياة العـائلية وأعيد وضعهـا بشكل مؤقت فى مكان عـام. وعند غروب الشـمس فى الخـامس والعشـرين من مارس لعام ٢٠٠١ بخليج ماونتس، استخدم متطوعون من المتحف التلغرافى بورثكورنو صبمـارين نظام مورس ليبعث بأسـماء السـيدان إلى البـحـر مصـاحبين بأغـانٍ يقدمـهـا أعـضـاء فـرقـة "جوقة الصـوت الرجـالى لمارازوين أبللو" . وأعطت لحظات الانتـقـال بالعـرض للأغـانى مـعـانٍ جديدة، أما عن إرسـال إشارات ضـوئية للبـحـر فـهى ترمـز لقصـر أمد الحـيـاة والعمل بهذه البيـئة. ويصف إدوارد كـاسى هذه العمليـة بـ "وضع الجسـد بشكل مـزدوج بين كل مكان وآخـر"، حـيث تدرك الأمـاكن جسـديًا وتختـبـر من خـلال الحركة كمحاكاة أدائية (كاسى ١٩٩٨: ٢٣٨).



شكل ٢، ١٠ "تطويق الظل" معرض فنون نيولين
المصور: ستيف تانر
بتصريح من ستيف تانر

يوضح استخدام كل من المعرض الفنى والموقع الخارجى بعرض "تطويق الظل" الطرق المختلفة لإدراك مفهوميّ المكان والساحة اللتين طورهما دى سيرتو. والجدران البيضاء للمعرض المهيأة للنقوشات الفنية، هى ساحة عرض مجردة، أما التنظيمات الأكثر وضوحًا للقرية الساحلية تبدو مثقلة بالأنماط التاريخية. واعتمد هذا العرض، على الرغم من ذلك على هذه العلاقة بين الساحة والمكان لافتًا الانتباه إلى الخواص الرمزية والانتقالية والآنية لكل من المعرض والساحل. أما الظلال التى ملأت المعرض كانت هى الأخرى ضمن الإشارات التى أرسلت إلى البحر من خلال حزم ضوئية، فهى تجذب الانتباه إلى ما وصفه مارفن كارلسون بـ "الترابطات المكانية" الموجودة بداخل "حكايات الذاكرة الثقافية" (كارلسون ٢٠٠٣: ١٣٦).

وعلى النقيض، فإن عرض فرقة RIFCO تحت عنوان "الزواج المعكر" قد تم إبتكاره لساحة مسرحية معهودة واستخدم التقاليد الخاصة بموسيقا صناعة الأفلام الهندية وذلك لسرد قصة الزواج الأسيوية البريطانية. فقد تم تطوير العرض فى أول الأمر عام ٢٠٠٤ ثم أعيد تقديمه مرة أخرى بالمسارح المحلية ٢٠٠٦- ,٢٠٠٥ وتدور الحبكة حول زواج مرتب بين "سونا" و"ريتشى"، وتبنى الرواية على الطقوس المتعددة المرتبطة بمراسم الزواج الهندية. ويتمحور الحدث حول مخضّبة السيدات حيث يتجمع الزوجة وصديقاتها لتحنية أيديهن، وبهذه المناسبة، يتناولن الخمور. وفي اللحظة الأخيرة يعترف الزوج المتوتر لسونا بأنه شاذ جنسيًا، وتكتشف أم العروسة الأرملة بأن عم الزوج هو حبيبها الذى فقدته وتتزوج به . وفى خضم تلك الفوضى فى الأحداث، يظل هناك احتفالاً بالزواج

يستطيع كل شخص فيه - على الرغم من ذلك - الغناء والرقص لاسترداد شرف العائلة. وعلى الرغم من الحبكة الساخرة والمازحة المستوحاة من فن صناعة الأفلام الهندية، تستخدم الساحة المسرحية لوضع المتفرجين كشهود على التمثيل المسرحى للزواج الأسيوى البريطانى وكمشاركين فيه. وفى بعض الأماكن، كانت تذاكر دخول العرض عبارة عن دعوات زواج وقد تم تشجيع "الضيوف" على أن يختلطوا ببعضهم البعض فى حلقات صغيرة مثل فطائر الساموسا الهندية، وقدم الممثلون العصائر خلال الاستراحة. وفى لحظة الكارثة التى يفجرها الزوج، يحطم أقارب العروسة البرتوكول المسرحى عن طريق مخاطبة المتفرجين مباشرة معبرين عن شعورهم بالإحراج لكشف مشاكلهم العائلية أمام عمدة المدينة. ولكسر مسرحة نظام الساحة ، طلب العارضون أخذ بعض الصور الفوتوغرافية مع عمدة البلدة (وهو أحد المتفرجين) كطريقة للسخرية المتأدبة في سعي بعض الشخصيات للتميز الاجتماعي، والمسرحية احتفالية بشكل واضح وفيها كل العوامل التي في أعمال بولي وود الموسيقية التي تجعلها مبهجة وتلقي استجابة في الجمهور.

يوضح عرض "الزواج المشوش" البعد السياسى للمكان والساحة حيث إنه يتأرجح بين فكرة المجتمعات المشردة كمصدر ثقافى للتغير غير المباشر وبين المفاهيم المعهودة للزواج المرتب كعلامة على الاستقرار الثقافى. وقد تغيرت واستبدلت بلطف الرؤية المجحفة عن الزواج المرتب ، فأصبح المتفرجون مشاركون ثقافيون بساحة عرض أكثر غموضًا ونزاعًا. فكثير من المادة الفنية للعرض تكونت بالتعاون مع المجتمعات الأسيوية البريطانية، وأعطى هذا البحث المسرحية

طابعًا محليًا ومكانيًا. وخلال فترة البحث والتطوير عمل المخرج برافش كومار وأعضاء من الفرقة مع الكهول الأسيويين البريطانيين بالإضافة إلى مجموعات مختلطة ثقافيًا وتعلموا الكثير حول التجارب الثقافية لاحتفالات الزواج المختلفة التى ستكون مألوفة بالنسبة للمتفرج المرتقب. ومن خلال ذلك البحث تطورت فكرة اشتراك المتفرجين. ووجد أعضاء الفرقة أن مشاركة القصص مع كهول آسيا الجنوبية قد بعث على وجود الاحتفالات التلقائية لأغاني ورقصة بونجابى، وقرروا أن يجسدوا هذا الشعور "بالوطن" فى العرض.



شكل ٣، ١٠ الزواج المعكر. المصور: ديفيد فيشر
المؤلف والمخرج: برافش كومار. شارونا ساسون (براميلا)
وسام فينسنيتى (ريشى)

وأرادوا أيضًا أن يقدموا بعض التقاليد الهندية للمتفرجين غير الأسيويين. وعمل دور جنى، زوجة إنجليزية لشخصية أسيوية، كمترجم ثقافى عن طريق طرح الأسئلة عن تقاليد الزواج وعن طريق قول بعض المفاهيم الخاطئة الشائعة عن التجارب الاجتماعية لمجتمع البونجانى. وفى مرحلة ما بالعرض تعلق جنى بدهشة على صغار الشخصيات النسائية المتغربين، وقابل المتفرجون الأسيويون البريطانيون عبارتها: "قد ظننت أن المرأة الهندية لا تحتسى شيئًا أقوى من الشاي" بالضحك الصاخب. ويتلاءم رد الفعل هذا مع لحظة القشعريرة عندما أشعلت سونا السيجارة حيث أدرك المتفرجون أن تلك العادة ستقابل برفض صارم. ولأن العرض قد تم ابتكاره بعد فترة من البحث والتطوير مع أفراد المجتمع الجنوب أسيوى بمدينة سلاو، استطاعت الفرقة أن تتوقع رد فعل المتفرجين وأن تولّد عملاً يدعو المتفرجين على إدراك حميمية التقاليد الثقافية بالإضافة إلى تقديم تعليقات إجتماعية لطيفة من خلال محاكاة مازحة.

و من الواضح أن العرض المستنبط المعاصر قد طور طرقًا جديدة لاكتشاف الطرق والجذور المختلفة للمجتمعات والأفراد المعاصرين. وأن مفهوم الشتات والدلالة المجازية للرحلات قدم طرقا لتنظير البديل للأنماط الثابتة للشخصية المرتبطة بالتصنيفات المحددة للمكان وللعرف. ويوضح أفتار براه أن السياسة الصارمة للحدود الثقافية قد تنطمس ويتم اجتيازها عندما يصبح واضحًا أن الشخصيات الجماعية "تتكون داخل بوتقة الحياة المادية اليومية وبالقصص اليومية التى نحكيها لأنفسنا بشكل فردى وبشكل جماعى" (براه ١٩٩٦: ١٣٨). ويظهر التفاعل بين الجوانب الجمالية والحياة اليومية والتفاعل بين الساحة

المكان وبين المحلى والعالمى كيف يرتبط العارضون والمتفرجون بمواقع العرض بطرق معقدة. وهنا تمثل العلاقة بين العارض والمتفرج عملية مستمرة تناقش وتحدد الإحساس بالمكان أو الاغتراب فيه. ومن ثم، فإن التجارب المكانية كثيرًا ما يتم إعادة تشكيلها وتفكيكها داخل العرض حيث يعاد تعريف طرق فهم وإدراك ومعايشة المكان.

الجزء الرابع

عرض الأجساد

مقدمة

عرض الأجساد

الجسد والثقافة

يذكر مدرب العروض الأسيوى تاداشى سوزوكى – معلقًا على تجربته – أن "الثقافة هى الجسد" (سوزوكى ١٩٩٥ : ١٥٥). ويتأسس منهج سوزوكى على فكرة اتصال القدم بالأرض، فهو ينشأ في الواقع من خلال سلسلة من التدريبات القائمة على ضرب سطح الأرض بالقدم. ومن خلال ذلك الاتصال بالأرض يشعر العارض بفاعلية الجزء السفلى لجسده بالكامل ويستطيع أن يصل إلى هدف سوزوكى المتمثل فى "جعل الجسد بأكمله ينطق حتى إذا إلتزم الشخص الصمت"(سوزوكى ١٩٩٥ : ١٥٥). وتتسع تجربة سوزوكى لتتعدى فكرة أن الدلالات الجسدية قادرة على أن تنطق بصوت عالٍ يضاهى الصوت البشرى. وتشمل عبارة سوزوكى بأن الثقافة هى الجسد اهتماما آخر يختص بالجسد. فبالنسبة لسوزوكى، المجتمع المثقف هو المجتمع الذى يهتم بالجسد ويشكل الجسد جزءًا مكملاً لأنظمة اتصالاته. ويوضح سوزوكى أن كثير من تطور الأمم المتقدمة يعود للجسد، فمثلاً استخدام الرؤية أدى إلى تطوير الميكروسكوب والتلسكوب وكل الاكتشافات المرتبطة بتلك الاختراعات. ويبين هذا الجزء الأخير من "صناعة العرض المسرحي" طرق تأثير المفاهيم الجسدية على تجارب ومن الحتمي – إلى حد بعيد – أن "يبدأ وينتهي كل شئ عن طريق الجسد" داخل تجارب العروض المسرحية (ششنر ١٩٩٤ : ١٣٢). وتقوم تقنية ورش العمل الذى يدعم العمل المستنبط على البحوث التي يقوم بها العارضون، ومهما كان اهتمام العمل ينصب على زاوية معينة، فإنه لا يمكن إغفال الحضور الجسدى للعارض، فهو دائمًا مسئول عن خلق الهدف الادائى. غير أن موضوع جسد العارض هو فقط أحد

الأبعاد المتعلقة بالدور الذي يلعبه الجسد فى العرض.

فمنذ السبعينيات طرح موضوع الجسد كثيرًا من المناقشات في مجالات مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والنظريات الثقافية والتيار النسائى - وحديثًا- تيار ما بعد الاستعمار. وقد أسفرت تلك الدراسات عن الوعى بأهمية وتنوع الجسد. فتلك الدراسات قامت بتحليل وظائف الدلالة المجازية للجسد بالإضافة إلى أنها أخذت بعين الاعتبار كيفية تشكل المفاهيم الجسدية من خلال التجارب الثقافية. وقد أثرت القراءات حول موضوع الجسد في مجالات العرض، فعلى سبيل المثال، استشهد المجرب الأكاديمى فيليب ذاريلى فى كتابه "نظرة جديدة للتمثيل" (Acting (Re)considered) بمقولة العالم الأنثروبولوچي چون بلاكنج: "إنه لا يوجد شيئًا يعرف بالجسد البشرى، توجد عدة أنواع من الجسد تتشكل وفقًا للبيئات المختلفة وللتوقعات التى تنتظرها المجتمعات من أجساد أفرادها"(ذاريلى ١٩٩٥: ٧٢). وتظهر مجموعة المقالات بهذا الكتاب التنوع الملحوظ فى كيفية النظر للجسد: فعلى سبيل المثال، من الممكن أن ترى الأجساد على أنها مجرد وعاء محايد، طبقا لأفكار كوبو، أو كأداة مشكلة سياسيًا من وجهه نظر برخت، أو أن لها قدرة على تجاوز الجنس كما وردت بأعمال ريتشال روزنثال؛ أو لها القدرة على عكس الحقائق المبهمة والأفعال الزائفة كما يظهر في أعمال فرقة "فريق ووستر"، أو كأجساد مميزة عنصريًا وذلك وفقًا لفرقة "الأرض الصفراء". ويلقي مجموع هذه التجارب بالضوء على بعض الطرق التي تشكل بها الثقافة والاقتصاد والأحياء والاجتماع والتاريخ صورة الجسد.

الجسد والشخصية

لم تكشف الفصول السابقة عن كيفية استخدام الجسد في تجارب العروض المستنبطة. وتمثل طريقة التفكير الخاصة بعلم دراسة الظاهرات أهمية جوهرية في هذا الموضوع. فتؤكد طريقة تفكير المُنظّر موريس ميرلوبونتى، على سبيل المثال، أهمية التجارب الحيّة للجسد. وتؤكد فكرة الأجساد الحيّة أسبقية الشخصية الذاتية وتجربة كل جسد وتفضل أهمية الدوافع الفسيولوجية على الدوافع السيكولوچية. وتوجد تلك الأفكار في كثير من التجارب التى سيتم مناقشتها هنا. ففرقة مثل DV8 تركز على فردية وشخصية كل جسد وتعرض تلك الاختلافات. يبين الفصل الأول في هذا الجزء كيف يمكن أن تستخدم الاتجاهات الفينومينولوجية في العرض الجسدي وينتهي هذا الفصل بدراسة أساليب تصوير فكرة الأجساد الخارقة داخل العرض.

فقد سمحت التطورات العلمية والتكنولوچية الحديثة بتطوير الأجساد الافتراضية التى تحاكى الأجساد الحيّة. وتعقد وجود تلك الأجساد المعاد بناءها من شأن تأكيدات ميرلو بونتى حول أهمية التجارب الحيّة وذلك بسبب الخلط بين ما نراه كواقع (ما هو الجسد الحقيقى، وما هو الجسد المحاكى؟) وبين طبيعة التجربة الفعليّة (ما هو الفرق بين التجربة المحاكاة وبين التجربة الواقعية؟) . أما الفصل الأخير، "الأجساد الافتراضية" يهتم بسبل إعادة تشكيل الجسد من خلال كل من الأساليب الطبية والأساليب الوسيطة. وقد اعتمد هذا الفصل الأخير على دراسة اهتمامات أتباع التيار الطليعي الحديث بالجوانب الميكانيكية، ومن ثم ينظر هذا الفصل فى تأثير التطورات التكنولوجية فى إعادة

تشكيل الجسد على خلق سلسلة من العروض الأدائية التى غيرت من الجسد تجميليًا. ويدرس الجزء الأخير من هذا الفصل الأخير كيفية خلق تلك الأجساد الافتراضية من خلال التجارب الموجهة تكنولوجيًا، كما يحلل تأثير خلق أحداث "غير مباشرة" بالعرض.

وبشكل عام، يهتم هذان الفصلان بتوضيح الأهمية الجوهرية للجسد في التجارب الأدائية الحالية. فلقد أصبحت أهمية الجسد الناجمة عن التقدم بأساليب التدريبات الجسدية والتطور التكنولوجى رئيسية في المسرح المستنبط، ويعود هذا جزئيًا إلى طبيعة العمل التى تسمح بتلك التحليلات الثرية لأن، كما توضح إليزابيث جروسز، "النظرية الفلسفية والنسائية قامت مؤخرًا بتطوير مصطلحات معقدة بحيث لا تسمح بإظهار التكوينات (الثقافية والفردية) الثرية للأجساد" (جروسز ١٩٩٥ : ٢). وفي حين تظهر تلك الفصول أهمية الجسد وتعلي من شأنه، تتساءل أيضا عن فكرة الإحساس بالتجربة الفعلية للجسد. فيتم تصويرالأجساد المعاصرة، كما يدل مقتطف جروسز، فى العرض المستنبط من خلال الاهتمام المزدوج بتعدد الأجساد الثقافية من جهة، وفردية كل جسد من جهة أخرى.

الفصل الحادي عشر

الجسد الناطق

المسارح الجسدية
أصول التجربة الجسدية

تشكلت التجارب الجسدية المعاصرة من مشارب مختلفة. وتتمثل أكثرها شهرة فى تأثيرات تجارب الرقص والفن الإيمائى والمسرح والسيرك في أوائل القرن الحادى والعشرون. وتحلل الدارسة إليزابيث دمبستر تطور الرقص الحديث وتقول إن التراكيب التقليدية للحركة قد تم إعادة تعريفها في بداية القرن العشرين من اجل خلق "لغات جديدة للتعبير الجسدى"(دمبستر ١٩٩٨: ٢٢٣). ويبتعد هذا التعبير الجسدي عن الحركات المنتظمة لفن البالية، لأن راقصين مثل إيزادورا دانكن ولوى فولر وورث سانت دنيس وحديثًا مارى ويجمان ومارثا جراهام ودوريث هامفرى ،كما أوضحت دمبستر، وعلى الرغم من كونهم قد تأثروا كثيرًا بالأشكال القديمة للرقص، إلا أن "التقنية والأشكال التصميمية للرقصات التى طوروها كانت بمثابة صور وانعكاسات لإمكانات وميول أجسادهم الخلاقة"(دمبستر ١٩٩٨ : ٢٢٣). ويشكل هذا التأكيد على التعبير الشخصى سمة مميزة لكثير من الأعمال الجسدية المستنبطة. ومع ذلك فإنه كثيرًا ما- وهذا هو الحال مع المجددين الذين تم ذكرهم هنا- تخلق عدة تأثيرات أخرى كالاهتمامات الاجتماعية والسياسية والأنثروبولوچية. فعلى سبيل المثال، ظهرت أعمال الراقصين بأوائل العصر الحديث كرد فعل لمناخ ما بعد الحرب.

ويضع لويد ينوسن مخرج فرقة المسرح الجسدى البريطانى DV8 التى تأسست عام ١٩٨٦، مستفيدا بذلك من تجارب بينا بوش، تمرينًا يتساءل به

الراقصون عن الطرق التى سيتبعونها ويكتشفون من خلالها المواد الارتجالية التى سيقدمونها. ومن خلال الاعتماد على التعبير الشخصي للراقصين جاءت فكرة "الجسد المتمرس"، حيث يحتوي الجسد على تاريخ حى. فهذا المفهوم عن أهمية الأجساد "الحيّة" يجد صدى بالأفكار الفلسفية للمفكر موريس ميرلو بونتى بمنتصف القرن العشرين. ويذكر أن "أجسادنا بداخل هذا العالم مثل القلب بداخل الكائنات الحية، فهى تبقى المشهد المرئى نابضًا بالحياة" (ميرلو بونتى ٢٠٠٢ : ٢٣٥). ويدافع ميرلو بونتى عن أهمية الجسد فى اكتشاف العالم، "فعن طريق إعادة الاتصال بالجسد وبالعالم سنعيد اكتشاف أنفسنا، حيث إن الجسد، كما ندرك بجسدنا، يمثل ذات طبيعية - كما كان - وأساس الإدراك" (ميرلو بونتى ٢٠٠٢ : ٢٣٩). فإدراك واكتشاف الجسد هو شئ جوهرى في اهتمامات كثير من صناع العروض الجسدية ويؤدى إلى التأكيد على أهمية عملية إبداع العمل وليس الناتج الأخير للعمل. وهذا موجود في كثير من العروض المقدمة في هذا الفصل.

و يقول المحاضر والمجرب ديمفنا كالرى إن العرض الجسدي بدأ كجزء من عملية الابتعاد عن اتجاهات ستانيسلافسكى حول تدريب الممثل والاقتراب من العرض الابتكاري "الذي يعتمد على الجسد" (كالري ٢٠٠١ : ٤). وعلى الرغم من أن هذه الملاحظة تبطل تأثير أعمال ستانيسلافسكى الأخيرة عن الأفعال الجسدية، فهي توضح التحول الجذرى الذى نتج عن اتجاهات أصحاب تجارب الدراما مثل جروتسكى ومايرهولد ووتشيكن. فكل منهم رأى أهمية الاتجاهات الجسدية. وفى الواقع، يرى لويد نيوسن أن مفهوم المسرح الجسدي قد بدأ مع

أعـمـال جـروتسكى (نيـوسن ١٩٩٧: ٢). وبالطبع، يضع تـأكيـد جـروتسكى على القـدرة التعبيـرية لجسـد العـارض تطبيقـاته العملية كجزء جوهـري فى عمليـة تطوير المسـارح الأكثر اعتمـادًا على الجسد. فيعـرض بحثه المسـرحى تحت عنوان "نحو مسـرح فقير" بوضوح كيف أنه " يعتبـر الأسـاليب الشخصيـة والتصويرية للممثل كأساس الفن المسرحى" (جروتسكى ١٩٦٨: ١٥). وأدى هذا التـأكيد على تدريب العـارض من خـلال الاستجـابات السيكولوجيـة وخلق مسـرح قائم على التقـابل بين العـارض والمتفـرج بدلاً من الأدوات التصـويرية، إلى خلق بـعد جديد للمسرح. وسبق وأن ذكرنا التحولات الفلسفيـة والثقافيـة المسئولة عن خلق هذه التجربة في الفصل الثالث.

يدين ظهور المسرح القائم على القدرات الجسدية بالكثير لتطور الفن الإيمائي بالقرن العشرين. وعلى الرغم من أن تقاليد التسلية الصـامتة نجدها في مسـارح القـرون الوسطى والمسـارح الرومـانيـة والإغـريقيـة، يمكن أن نجـد أيضا اسـتخدام أسـاليب الفن الإيمائي بالملهاة المرتجلة في القـرن السـادس عشـر. وينسب فضل توسـيع مـجال الاهتـمـام بالجسـد إلى المخـرج والمدرس الفرنسى جـاكوس كـوبو. وتركزت رؤية كوبو على استـخدام الجسد غيـر الخـلاق، وهذه الرؤية تعتبـر إلى حـد مـا فكرة مـتناقـضـة حيث إنه يصـعب علـى أى شـخص أن يفـقـد خـواصـه الجـسـدية. وكـمـا يوضح كل من إلدريدج وهوسـتـون عن كـوبو: "إن سـعـيـه وراء البسـاطة جعله يتجاهل الأشيـاء الأخرى، وأن يخلق الأرض الثابتة التى ستؤدى عليها الحركات" (إلدريدج وهوستون ١٩٩٥: ١٢١). ويمكن أن ترى أفكار كوبو فى أعمـال الفن الإيمائي الفرنسى الرباعيـة: ديكرو (تلميذه) ومـاركو وبارولت ولكوك.

واتبع ماركو تقاليد الفن الإيمائي المستخدم للوجه الأبيض وهو عرض صامت وهو يتبع أسلوب ، وكما عّرفه كيبنس، "الفن الذى يعيد خلق العالم من خلال تحريك ووضع الجسد الإنساني"(كيبنس ١٩٧٤: ٥-٤). وفى الوقت نفسه مهد ديكرو الطريق لعرض إيمائي جسمانى استحضر فيه صورة بروميثيوس وحاول تدريب الجسد من أجل عمل التدريبات على نحو متجرد، ودائمًا ما كان يتوقف بمنتصف العرض لإعادة تنفيذ سلسلة متعاقبة من الحركات إذا كانت غير صحيحة. وكما أبدى سكلار ملاحظته بأنه "كما كان بروميثيوس مقيدًا بالصخرة ... فإن ممثل الفن الإيمائي الجسدى يعبر عن التناقض بين ماذا نكون وماذا نريد أن نكون" (سكلار ١٩٩٥: ١١٠). وقدم ماركو وديكرو نظامًا للمحاكاة يكون الجسد به مسئولاً عن تبادل الإشارات مع المتفرجين. وفى كتابته عن أساليب لكوك التدريبية، يذكر سيمون مورى الطريقة التى أختارها كل من بارولت ولكوك "لإقامة حيز موسع يعاد به تعريف الفن الإيمائي "(مورای ٢٠٠٣: ٢٩). وبالنسبة لكوك فإن إعادة تعريف الفن الإيمائي، الذى جاء نتيجة لإدخاله الأسلوب الارتجالي في ورش العمل المسماه بـ " "autocaurs، وكان واضحا بأعمال تلاميذه مثل "الاتجاه الجسدى للنص للمسرح الحركى" لإريان منوشكاين وهو عمل مشترك، وأساطير العصر الحديث الايمائية لستيفن بيركوف. وكما يوضح موراى، كان الهدف من إعادة تعريف لكوك للفن الإيمائي هو خلق "إسهام كبير فى ظهور ... ما يعرف "بالمسرح الجسدى"(موراى ٢٠٠٣: ١٥٨).

و من أحد الأسباب الأخرى لتركيز أصحاب التجارب على الجسد فى العرض يتمثل إعلاء شأن الإمكانيات البدنية والقدرة الرياضية للجسد. وكما تلاحظ

سالى بينز يتمثل الاتجاه الأساسى للرقص التحليلي الخاص بفترة ما بعد الحداثة فى الجسد الرياضى (بينز ١٩٨٧ : ١٢). غير أن تأثير الانشغال بمسالة الجسد الرياضى ليس مقتصرًا فقط على الرقص. فإن العرض بهذا الحقل يعلى من شأن القدرة البدنية للجسد من خلال عرض رشاقة ومرونة وقوة وقدرة احتمال جسد العارض. وكثيرًا ما تلقي العروض الضوء على الاختلاف بين القدرة البدنية وحدود الجسد- معضلة بروميثيوس. فعلى سبيل المثال، إذا أدى العارض حركة شديدة البراعة والإتقان، يكون المشاهد في الوقت نفسه مدركًا لمهارة العارض وحدوده (فمثل هذه الحركة لا يمكن تكرارها بشكل متواصل دون إجهاد العارض، ولا يمكن إنجاز العمل بالدرجة نفسها أو بمهارة أعلى من التى ظهرت أولاً). ووجد هذا المفهوم عن تباين الجسد الرياضى صدى في فرق عروض ما بعد الحداثة مثل فرقة "التسلية القسرية" وفرقة "فريق ووستر". وفي عرض فرقة التسلية القسرية "إيمانويل مفتونًا" (Emmanuelle Enchanted) عام ١٩٩٢، يكشف العارضون عن كل من اللياقة البدنية وضعف الجسد في آن معًا. ويجرى العارضون فى الحال حاملين إشارات متعددة تعبر عن الشخصيات التى سيؤدونها (فعلى سبيل المثال، رجل قد أصيب برصاص وفتاه لها عين ولد وسيجموند فرويد). ومع استمرار العرض، يؤدى الحفاظ على سرعة العرض والطاقة المبذولة إلى الإرهاق البدنى، ويشاهد المتفرجون كفاح العارضين من أجل مواصلة العرض، وتظهر الأجساد المتعبة والمعرقة حدود تلك القدرة البدنية. ويشكل ذلك الضعف أيضًا عنصرًا جوهريًا بداخل العروض المشابهة لهذا. فحينما يشعر العارض بالتعب، يتحول اهتمام المشاهدين من مشاهدة العرض

الذى قد سبق إعدادة إلى مشاهدة الصفات الحقيقية للممثلين ذاتهم - مشاهدة أجسادهم المنهكة وغير القادرة عل مواصلة العمل وهى تحاول إكمال العمل.

وعلى الرغم من أن بينز يرى أن تمجيد وإعلاء شأن الأجساد الرياضية يرتبط بالرقص في فترة ما بعد الحداثة فى الثمانينيات، توجد هذه الفكرة أيضًا فى تقاليد السيرك. فلقد استمر تأثير البراعة البدنية الفائقة للجسد التى ظهرت بعروض السيرك وبالملهاة على عروض "السيرك الجديد" الحديثة. وتطور السيرك الجديد فى أواخر الثمانينيات ويصفه بيتا تايت بأنه مختلف عن السيرك التقليدى فى كونه يعلى من منزلة الجانب العاطفى ومن ثم فهو "أقرب إلى المسرح في هدفه الجمالي وبتجسيده للموضوعات وبوحدته"(تايت ٢٠٠٥: ١٢٠). وذكر تايت أمثلة كعروض الرعب القديم للتسعينيات لأركايوس أو العروض الرومانسية المرحة "لسيرك الشمس" (Cirque du Solell) . وعلى الرغم من ذلك فإن تقليد العرض الجسدي الذي استمرت فى تقديمه فرق السيرك الجديدة يمتد نطاقه إلى ما بعد استعراض اللياقة البدنية، كما أن تقليد العرض الجسدي يطرح موضوعات تتعلق بتصوير الجسد. وكما يلاحظ تايت "إن عروض السيرك تقدم عروضًا بدنية وفنية للأفعال الماهرة باستخدام أجساد دربت تدريبًا عاليًا تعمل على نشر الأفكار الثقافية: عن الشخصية والموضوعات اللافتة للنظر والموضوعات الخطرة والانتهاكات ـ بشكل عام، عن السيرك"(تايت ٢٠٠٥: ٦).

إن تصوير الجسد وفقا لتقليد السيرك لا يعلى فقط من شأن قدرة الجسد ولكنه أيضًا يجابه الأفكار الخاصة بتطبيق الاتجاه الطبيعي. ويظهر عارضو

السيرك حدود إمكانات الجسد وهذا يؤكد طبيعة الجسد العجيبة. وتشمل تلك الطبيعة المرونة الفائقة والقوة الزائدة والتوازن والتنسيق الحركى الشديد للجسد القوي. غير أن تطوير تلك الخواص لا يقلل من شأن الإمكانات الجسدية الطبيعية. وكما يلاحظ تايت ،" يوجد أيضًا تاريخ ثقافى غير معروف للجسد الذى يشمل رشاقة الرجال والقوة العضلية للنساء"(تايت ٢٠٠٥: ١). وبشكل آخر، إنعكست كل الخواص الجنسية النموذجية بالسيرك. وتعرض تجارب السيرك الطبيعة التجاوزية للأجساد التى تتعدى حدود الإمكانات الجسدية. وتعد خفة ورشاقة الساحر أو الحركات الاكروباتية للنساء التى تتصف بالقوة العالية المستوى أفعالاً تجاوزية. ففى السيرك يعاد النظر فى التوقعات العادية للقدرات الفنية الجنسية، فيتم تحطيم الحدود التى تعبر عن الأفعال النسائية والأفعال الذكورية وتكتشف مفاهيم أخرى.

إن فكرة إعادة النظر بالجسد توجد أيضا فى التجارب المعاصرة التى تسعى إلى أبراز أهمية الأجساد المختلفة. فعلى سبيل المثال، تسعى فرقة "الأرض الصفراء" ((Yellow Earthومقرها بلندن ،وهى فرقة للعارضين الأسيويين، إلى إبراز أهمية قدرات الجسد الشرق آسيوى. وبدلاً من اهتمامهم بدمج الأجناس المختلفة بالفرقة الأوروبية، كان اهتمام أعضاء الفرقة ينصب على تأكيد الطبيعة المختلفة لتلك الأجناس. ومثال على ذلك، فى عام ١٩٩٥ أنتجت الفرقة نسخة أخرى من "العندليب" (The Nightingale) لهانز كريستيان آندرسن وقد استخدمت الفرقة المنظر المسرحى لقصر إمبراطور الصين لإظهار طبيعة الأساليب الجسدية الصينية. وفي عام ٢٠٠٦، عرضت الفرقة نسختها "للملك

لير"(King Lear) لشكسبير باللغتين الإنجليزية والصينية المندرينية. فنقلوا قصر الملك لير إلى شنغهاى بالصين، ومن خلال استخدام التجارب الخيالية سعت الفرقة لإظهار "سوء الاتصال نتيجة الهجرة وبحث الملك لير عن التنوير الطاوى" (http:// yellowearth.org) واستخدم الاختلاف المحدد للأجساد هنا لإلقاء الضوء على قضايا تخص المجتمعات المهاجرة.

يتجنب هذا الفصل مصطلح "المسرح الجسدى" حتى الآن، وفضلنا بدلاً من ذلك أن نحلل طرق تطوير النماذج الأكثر إتساعا للعرض الجسدي في التجربة المعاصرة. وهذه حيلة مقصودة لأنه كثرت الاختلافات حول تصنيف واختيار الاصطلاح الملائم لتعريف المسرح الجسدى. وتوضح ديمفنا كاليرى أن "صفات هذا الجنس الأدبى متعددة ومتغيرة. ويستحيل تعريف هذا المصطلح فعليًا (كاليرى ٢٠٠١: ٤). وتظهر محاولاتها لتصنيف هذا الجنس الأدبى الصعوبات التى يمكن أن تواجه أى شخص إذا اراد محاولة تصنيف هذا الجنس الأدبى. وتذكر كاليري خمسة عوامل لتعريف هذا المصطلح: الممثل المبدع وأساليب العمل الجماعية والعمل الموجه جسديًا والعلاقة المتبادلة بين الممثل والمتفرج وأهمية الأداء المباشر. ومن السهل تطبيق بعض تلك العوامل على الأعمال التى تخرج عن نطاق المسرح الجسدى، ومن السهل أيضًا استبعاد الأعمال الأخرى التى تشملها العروض الجسدية.(أين، على سبيل المثال، تقع أفلام فرقة DV8 من هذا التصنيف، أهى مستبعدة لأنها ليست مباشرة؟). وبدلاً من تلك التصنيفات، يؤيد هذا الفصل فكرة أن تقاطع الكثير من التجارب داخل الأجناس المختلفة للرقص والمسرح والفن الإيمائى والسيرك بنهاية القرن العشرين قد أدى إلى تطوير جنس

محدد يمكن إدراكه وتمييزه في العرض القائم على الأداء الجسدى. وعلى الرغم من أن العروض التى تقدم هنا تتسم بالطبيعة الجسدية، كثيرًا ما تكون التجارب والطرق التى تستخدمها الفرق متباينة وتعتمد على نطاق واسع من الاستراتيجيات التى تتضمن التجارب المرئية والارتجالية والمحفزة والراقصة.

يدرس هذا الفصل ثلاث أوجه للعرض الجسدي. أولاً يكشف طبيعة الاتصال بين الجسد والعقل، وبأسلوب آخر، كيف يتحقق الشعور المتكامل للجسد. ثانيًا، يدرس أسباب الاهتمام بالجسد كجوهر المعرفة، فهو بمثابة بحث في الجسد المتمرس الذى يشكل كل من طريقة ونتيجة العرض. ثالثًا، ينظر هذا الفصل إلى الأجساد الخارقة التى يمكن من خلالها تخطى التوقعات العادية عن طريق دفع الجسد ليتخطى نطاق التوقعات العادية حتى تتولد أشكال جديدة للمعنى.

الجسد من الداخل

من المفيد النظر إلى التحليل النقدى لإليزابيث جروسز عند دراسة استخدام الجسد في العرض الجسدي. فإن كتابها "الأجساد المتقلبة: نحو مساواة جنسية جسدية (Volatile Bodies: Towards a Corporeal feminism) مقسم إلى اتجاهين رئيسيين: الأول الذي يعطى الأولوية للجسد"من الداخل إلى الخارج" والثاني الذي ينبع "من خارج الجسد إلى الداخل". ومن أجل فحص فكرة "من الداخل للخارج"، استخدمت جروسز اتجاهات التحليلات النفسية والفسيولوجيا العصبية والفينومينولچيا. وفى حين تشكل الانقسامات بين الجزء الداخلى والجزء الخارجى للجسد طريقة تنسيق الكتاب، أدركت جروسز أن ذلك الاتجاه المزدوج قد يفرض عليها بعض القيود (وبالطبع القيود التاريخية للفلسفة التى أثارها ديكارت). وتؤمن جروسز بحكمة "أن الأنظمة الإدراكية المختلفة يجب أيضًا أن تبتكر من أجل الحديث عن الجسد من الناحية الخارجية أو من أجل الحديث بإسهاب عن الأزواج الثنائية"(جروسز ١٩٩٤: ٢٤). ومن أجل تحقيق هذا أوجدت جروسز اتجاه ثالث وأوضحت أن البحث في الجسد ذى الإيماءات الجنسية يمكن أن يتحاشى التعارضات الثنائية المحضة. وبالاستفادة من أعمال الفيلسوف باروخ سبينوزا، توضح جروسز أهمية الاعتقاد في الجسد المتكامل: "يلتزم سبينوزا بفكرة أن الجسد كيان كامل وكلى، نظام متكامل وتام"(جروسز ١٩٩٤: ١٣). وبالفعل، تبحث جروسز كيف يشكل الشعور بالصورة الكلية للجسد أهمية قصوى للتجربة البشرية. وهذا الموضوع تؤيده أدلة خاصة بدراسة الجهاز العصبي، توفر أمثلة أخرى عن طرق تصور الجسد لنفسه كوحدة كلية. فعلى

سبيل المثال، كثيرا ما يعبر المرضى الذين يعانون من البتر بأحد أطرافهم عن شعورهم بأحاسيس تنبعث من الطرف المبتور، فهو نوع من طرف وهمى من أجل إتمام صورة المريض عن جسده المتكامل. لأن المحافظة على صورة الجسد ككيان كامل محفور نفسيًا داخل عقول المرضى. ويظهر هذا المثال ارتباطًا جوهريًا بين الظواهر الخارجية والأخري النفسية.

و شكلت فكرة الجسد المتكامل الموحد الكثير من تجربة العرض الجسدي. ويظهر هذا عند أصحاب التجارب الذين اهتموا بالمسرح الشرقي وبتجارب الفنون الحربية من أجل توطيد الاتصال العقلي- الجسدى. فكثير من مخرجى القرن الواحد والعشرون مثل جروتسكى وكوبو ومايرهولد وجدوا الكثير فى تجارب المسرح الشرقي. واستمر هذا الولع بالمسرح الشرقي بصورة جيدة في القرن الواحد والعشرين من خلال أعمال بعض أصحاب التجارب مثل فيليب ذاريلى وأوجينو باربا. فظهر عرض "أودين تيترت" لباربا عام ١٩٦٤ وكان مقره بالدانيمارك وأنتقل لأوروبا وأمريكا الجنوبية وآسيا. وينصح باربا في كتابه المهم تحت عنوان "خلف الجزر الطافية" (Beyond Floating Islands) الممثل "بأنه أيا كان ما يفعله، يجب أن يفعله وذاته كلها فيما يفعله "(باربا ١٩٨٦ : ٥٢). ومتحدثًا بالتحديد عن تأثير الفن الكاثاكالى الهندى، يوضح باربا كيف أن أهمية التدريبات لممثلى ذلك النوع لا تتمثل فى عرض المهارة البدنية للراقصين ولكن تتمثل فى تطوير "الاتجاه الشخصى" للممثل من خلال التدريب المنطقى والعاطفى(باربا ١٩٨٦ : ٥٨). وبطريقة أخرى من خلال الاستفادة من تدريبات

المسـرح الشـرقى، وجـد باربا أن المـمـثلين اسـتطاعـوا أن يصلوا لمرحلة التكامل العقلى الجسدى.

إن التـركيـز على الجـسـد من الداخل يشكل أهمـيـة في أعـمـال فـرقـة "فـريق أعـمـــال جـوجــود"(Joe Goode Performance Group) وهـى فــرقــة للرقص والتـجـهيـزات الفنيـة تأسـست بسـان فـرانسـيسـكو عـام , ١٩٨٦ وهـدف الفـرقـة هو جعل الـرقص قـائم على المعـايـيـر البـشـرية، ويعنى بذلك مـصـمـم الرقـصـات جود تحـديد الأجـسـاد غـيـر الفـاتنة والأجـسـام سـريعـة التـأثيـر وتحـديد جـوهـر الشـعـور بالوجـود(WWW.joegood.org) . ويصل لـذلك من خـلال إخـتـبـار الأشـخـاص الذين يعملون بعيدًا عن التيار السـائد وخلق الشـخصيات التى تعيش على هـامش المجتـمع لعروضـه المسـرحـيـة الراقـصـة. ويرى جـود أنه يتم تحـفـيـز الجـسـد من الداخل من خلال التناسق بين "لغة الجسد" (أين كنت من قبل وأين تكمن رغبتي) وبين نبـرة الصـوت (هكذا أنظـر للعــالم). (WWW.joegood.org) وبين عـامى ٢٠٠٣ و٢٠٠٥ أبدعت الفرقـة عروضًا ثلاثيـة كاشفـة عن الحياة الداخلية لبسطاء الناس وتظهر تلك العروض أن تسليط الضوء على تلك الحياة قد يبدو غير مهم. وتبـدأ عـمليـة الاكـتشـاف هذه ثلاثيـة الأجـزاء، بعـرض "القـوم (Folk) لعـام ٢٠٠٣ والذى يصـور الوجـود الريفـى ثم يليـه عـرض "النعـمــة" (Grace 2004) والذى يعـرض مـا بداخل العـقل، ثم يليـه عـرض "مسـقـط الرأس" (Hometown 2005) وهو عـمل مـتـعـدد الوسـائط، واسـتـخـدمت الفـرقـة منطقـة الخليج الخـاصـة بالمراهقين لكشف الحيـاة الحـضـرية. وتوضـح النـاقـدة أن ميـرفى أن "جـود يصنع

مسرحًا يكشف ظاهرنا بينما هو في حقيقة الأمر يهدف إلى كشف جوهرنا"(ميرفى ٢٠٠٤ : ١).

وبعرض "النعمة" ٢٠٠٤ عرضت الفرقة مجموعة من لحظات "الوعي العابرة التي تبدو دون مغزى "(ميرفى ٢٠٠٤ : ٢). وإحدى هذه اللحظات تصور ربّة منزل مصابة بالأفكار التسلطية حيث يصيبها القلق حيال سقوط أيّة فتات على الأرض ودائمًا ما تنهر زوجها كى يقوم بعصر إسفنجة التنظيف جيدًا، ثم تفاجأ بصورة خاطفة لامرأة أخرى تتحرك بهدوء وبسكينة نحو نافذتها. فينتاب ربّه المنزل شعورًا بالغيرة فتعلق: "إذا استطعت السير مثلها ألا يكون مؤلمًا؟ ألا أبكى؟ ألا أتحول إلى قذارة، رمال، أو مجرد أن أموت؟". إن المزج بين النص والحركة والصورة يتحقق من خلال "الحركات الخاطفة الشبيهة بحركات التأمل البوذيّة". وينشأ أسلوب جود من ولعه بفكرة التوسط البوذىّ "إن المزج بين الجسد والعقل بهذا الأسلوب مكنّه من خلق عرض مثل "النعمة". وهذا ينعكس فيما كتبه جود معلقًا على هذا العرض:" أنا أفضل أن أفكر في العرض ككيان غائب، كساحة خالية تكشف ما بداخلنا وتغوص فى أغوارنا لكى نرى أنفسنا بوضوح" (WWW.joegood.org) وبالفعل، هذا هو الاتجاه السائد لأعماله الأولى. وبعرضه "ما يعرفه الجسد" (What the Body Knows) لعام ٢٠٠١، تحمل الراقصة وعاء من الحبوب مع رفيقها يجلسان أمام المنضدة وتعلن بأنها تشتهى الحب وليس الطعام. ثم غمرتهما لحظة شبيهة بالخيال قاما فيها بالتمثيل عن طريق الرقص والحركات الأكروباتيه والثنائية المدهشة، وفى بعض اللحظات يتحركان بسرعة تجاه المائدة، وفى أحيان أخرى يؤدى الراقصون قفزات عالية

مصممة بمهارة فيبدوان معلقين بالهواء. وهذه العروض المسرحية الراقصة توضح للمتفرجين الحياة الداخلية للشخصيات الموجودة على المسرح، وفي الوقت نفسه تعطى جود الفرصة للهروب بداخل العرض. ويعترف جود في موقع الشبكة الالكترونية الخاص به:

إن العروض المسرحية الراقصة التى أقدمها هى أماكن حقيقية استطيع الذهاب إليها. فكل منها يمثل مكاناًللترويح، فترة راحة من العزلة والإحساس بأني أراقب الأحداث من بعيد ، فعندما أصنع الفن فإننى أندمج به. انشغل بعمليات مزج اللغة بالحركة وتحويل الإيماءات إلى حركات راقصة، أنسى تمامًا بأننى خارج الحدث الفنى، وبالفعل أشعر بأننى بداخله.

(WWW.joegood.org).

إن عملية المزج بين الأحاسيس الداخلية والأحداث الظاهرية تتم من خلال طريقتين. الأولى، تحدث من خلال اكتشاف خواص الشخصيات التى تظهر بالبروفات. وعلى الرغم من أن جود يهتم بتقديم القدرة الجسدية للراقصين (القائمة على الصور التى تعرض بورش العمل)، يوضح أن المرحلة الأخيرة للعمل تتمثل فى بحث الممثلين عن خصائصهم وصفاتهم الشخصية من أجل "الكشف عن مجموعة متكاملة من الحركات والعلاقات يستخدمها جود لتطوير النص- وهى نصيحة تساعد على ظهور النص من خلال الممثلين ذاتهم" (WWW.joegood.org). أما الطريقة الثانية للمزج بين الاهتمامات الداخلية والخارجية تحدث عندما يركب جود العالم الداخلى الذى تصوره فرقتة بالبيئة الخارجية كما يراها جود. وبهذا الأسلوب تتصل الموارد الداخلية والخارجية معًا.

تعكس الاتجاهات التى أتبعتها فرقة لويد نيوسن للمسرح الجسدى "DV8" أفكار ميرلو بونتى الخاصة "بالجسد المتمرس". وينم اسم الفرقة عن اهتمامها بالفيديو وبالرقص، ومن خلال أسلوب التورية الواضح فى نطق اسم الفرقة (deviate) والذى يعنى بالعربية "ينحرف" ويعكس اهتمام الفرقة بالسياسة المعادية، وذلك الاتجاه يميز كثيرًا من أعمال الفرقة. ومن خلال البحث فيما أشار إليه جروسز "بالجسد المتمرس" استطاعت الفرقة الاستفادة من شخصيات الراقصين الفردية من أجل اكتشاف العلاقة بالعالم. وكما يوضح جروسز، إن معالجة ميرلو بونتى للجسد تتم عن أنه:

> **استطيع ان اقيم علاقات مع الأشياء من خلال الحالة والسياق. فالجسد ذو طبيعة أصلية وفائقة. ويمثل لي الجسد، بقدر ما أحيا بداخله، ظاهرة امر بها تمدني بآفاق ورؤى تضعني في العالم وتجعل العلاقة بينى وبين الأشياء الأخرى والاشخاص الأخرى ممكنة.**
>
> **(جروسز ١٩٩٤: ٨٦)**

بناءً على ذلك، يعتبر الجسد نتاجًا للأشكال الاجتماعية والتاريخية فهو قادر على قراءة البيئة المحيطة والاستجابة لها. وبالتالى تصبح الأشكال الجسدية للمحاكاة أسلوبًا مثاليًا نستطيع من خلاله التعليق على العالم من حولنا وإعادة تشكيله.

ويعمل نيوسن معتمدًا مع الراقصين ذوى الأجساد المتمرسة والتى تتمتع بتاريخ معين فى الرقص. فعلى سبيل المثال، عرض "واجبنا هو إسعادكم" (Bound to Please 1997) اشتركت به ديانا باين مايرز التى تبلغ السبعين عامًا، وكان الهدف من وراء اشتراكها بالعرض تفنيد النظرة التقليدية تجاه أتساق شكل الراقصين والموجودة في كثير من الرقصات (تتمثل تلك النظرة فى أجساد راقصى الباليه المثالية). وكثير من أعمال نيوسن يعتمد على فكرة ميرلو بونتى للجسد المتمرس. واستطاعت من خلال تلك الفكرة فرقة DV8 كشف الموضوعات المعاصرة وربطها بالاهتمامات الحقيقية للمتفرجين. وبخلق الإحساس بالجسد المتمرس على المسرح، ويوضح نيوسن كيف أنه بدلاً من خلق أشكال جميلة على خشبة المسرح، فإن راقصيه يكشفون عن بعض من مقومات شخصياتهم ويجعلونها جزءًا من العرض.

تشتمل الطرق التي تتبعها فرقة DV8 على الترتيب المسبق والبحث والقدرة الارتجالية للعارضين. ويبدأ نيوسن فترات البحث قبل ظهور العرض على الجمهور بزمن طويل، فعلى سبيل المثال، استغرقت المراحل الأولى للإعداد لعرض "دخول أخيل" (Enter Achilles 1995) سنتين قبل عرض العمل. وقبل فترة البروفات، يضع نيوسن شكلاً للعرض وهذا دائمًا ما يحدث بمساعدة أحد الراقصين) ثم يتعاون مع مصمم المناظر من أجل بناء المنظر المسرحى مقدمًا لكى يتمكن العارضون من معايشة المكان منذ أول يوم للبروفات. وتتم البروفات بشكل جماعى ويعمل نيوسن كمعاون ليساعد على إختبار البناء أو "الدراماتورچيا". وفي عرض "دخول أخيل" شارك فريق من ثمانية عارضين فى رحلات بحثية إلى

الحانات والنوادى وملاهى التعرى ووالمتاجر الخاصة ببيع السلع المثيرة جنسيًا. ويوضح نيوسن أن نقطة الانطلاقة الحقيقية للعرض بدأت عندما انتهت إحدى البروفات فى أحد الليالي وتوجه فريق العمل إلى أحد الحانات وأدركوا أن شخصيتهم الجماعية قد ظهرت لحظة احتسائهم جميعًا للبيرة.

ظهر الولع بفكرة شخصية الجسد فى عرض "للعرض فقط"(Just for Show) عام ٢٠٠٥ واستخدمت الفرقة بنية البرنامج التلفزيونى المتنوع "آخر المطاف" وشرائط الفيديو الموسيقية من أجل إظهار انشغال العصر الحديث بصورة الجسد. وبالعرض يدفع فريق من الرجال عربة شراء السلع بالسوبر ماركت وبداخلها امرأة معطيًا الإيحاء بأنه يمكن شراء الأجساد من فوق الأرفف. وقد ظهرت مهارة الأجساد من خلال بعض الخدع لرياضة اليوغا والخدع الجمبازية، ودائمًا ما كان يؤدى الراقصون حركات عالية المهارة للتأكيد على أنهم يحوزون انتباه المتفرجين أكثر من انتباه أقرانهم على خشبة المسرح لهم. وفى بعض اللحظات تختفى الأجساد من على خشبة المسرح كى تتاح لهم الفرصة لتغيير شخصياتهم، أو ليظهروا كشخصيات زائفة فيرتدون ملابس مثبتة على الجزء الأمامى فقط لأجسادهم وذلك للدلالة على المظاهر الخادعة، وينتبه الجمهور لهذا عندما يلتف الرافصون بظهورهم نحو المتفرجين. وخلال هذا العرض تعرض الأجساد من خلال كثرة الملابس التى يرتديها الراقصون، كما يعلق لين جاردنر:

يعطينا العرض باستمرار بعض اللمحات الخاطفة لما يحدث عندما يتحطم الحائط الرابع وينزلق القناع وتفقد القشرة الخارجية بريقها. يعكس هذا العرض الفكرة بأن الوهم هو طريقة لإخفاء قلوبنا الفارغة وإننا نتصرف مثل الفراشات المبهرجة والفاتنة لأننا ندرك في قرارة انفسنا بأننا لسنا سوى حفنة من تراب.

(جاردنر ٢٠٠٥)

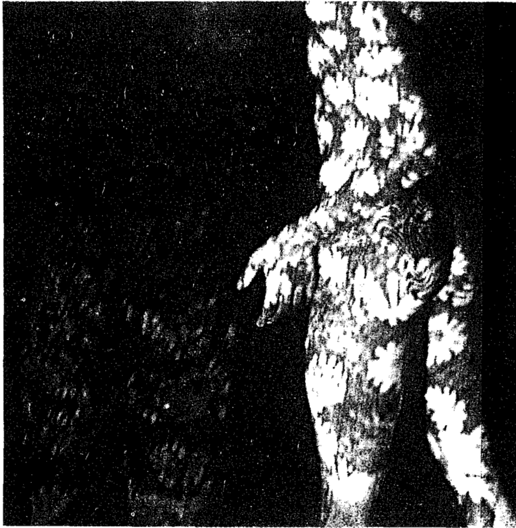
و يظهر"للعرض فقط" التباين بين الصورة الخارجية وقابلية الجسد داخليًا للتأثير، وهذا يكشف اهتمام الجسد الحي بصورته.

الأجساد الخارقة للعادة

لا يهتم عدد من تجارب العروض الجسدية بالشخصية الداخلية أو بفكرة الأجساد سريعة الاستجابة التى ذكرت بالجزءين السابقين، ولكن بطرق حفر ونقش الأفكار بداخل الجسد. وبالنسبة لإليزابيث جروسز يفرق تباين الاتجاه هذا بين الشعور بالجسد " من الداخل إلى الخارج" والجسد "من الخارج إلى الداخل". ويمثل الجسد الذي يقوم بتقديم العروض بالسيرك الذي تم شرحه في مقدمة هذا الفصل نموذجًا للأجساد الخارجية فائقة المهارة. لأن هذا الجسد يعلى من شأن الخصائص الفائقة، ومن ثم ينأى بنفسه عن الأجساد المتواضعة في مهاراتها وبذلك يكشف المفاهيم التى وضعها المجتمع لتحديد كلمة "الحالات العادية". وهذا هو محور اهتمام الفرق التى كرست نفسها للتعبير عن الفروق العنصرية مثل فرقة "المسرح الراقص لهارلم" ((Dance Theatre of Harlemو فرقة "رقص العنقاء" (Phoenix Dance) بإنجلترا. ويوضح فوكولت فى "التهذيب والعقاب" (Discipline and Punish) كيف "ينغمس الجسد مباشرة فى الحقل السياسى، فإن السلطة لها تأثير فورى عليه، فهى تفرض عليه كساءه وتضفى عليه صفات مميزة وتعمل على تدريبه وتعذبه وتجبره على إنجاز المهام وتفرض عليه أن يقييم الاحتفالات وأن يبعث الإشارات"(فوكولت ١٩٩١ : ٢٦). ويدرس فوكولت الطرق التى تفرض بها السلطة على الجسد؛ فمن أجل المعاقبة على جريمة ما، على سبيل المثال، يحتجز السجين بداخل السجن ويحرم جسده من التحرك الحر بالمجتمع. فالاجساد، تبعًا لمثل فوكولت، تعرف بكونها إما عادية

(وهذا ينطبق على هؤلاء الذين يعيشون مع المواطنين الآخرين) أو خارقة للعادة(وتتمثل فى هؤلاء المحبوسين بداخل السجون).

ومن الأساليب التى تستخدمها بكثرة فرقة العروض الجماعية Goat Island ومقرها شيكاغو هو مزج الظواهر اليومية العادية بالظواهر الخارقة. وتكونت الفرقة عام ١٩٨٧ واعتمدت على تجارب الرقص والمسرح، والفنون المرئية، وعملت على مزج الأشكال العادية بالخارقة. وتذكر الفرقة فى موقعها الإلكترونى: "نحن نعرض لغة شخصية للحركة -الحركات الشبيهة بالرقص والحركات المتمثلة فى السير- التى كثيرًا ما يحتاج إليها المتفرجون" (WWW.goatislandperformance.or) وتجسدت هذه الفكرة بشكل واضح فى عرض "البحر والسم" (The Sea and Poison 1998) عندما اعتزمت الفرقة اكتشاف تأثير السم على الجسد. وجاءت فكرة هذا العرض خلال أحد رحلات الفريق فى عمل سابق عندما لدغت أحد أعضاء الفريق حشرة بالجراند كانيون وعانى من تيبس ذراعه، وبعد ست ساعات من التسلق المرهق للخروج من الوادى، انسحب من جسده السم.



شكل ١، ١١ " DV8 للعرض فقط". تتغير شخصية الجسد
من خلال إسقاط الصور عليه. المصور : چين جويس
بتصريح من فرقة المسرح الجسدى DV8

وقاد بحث آخر حول موضوع تأثير السموم بالجسد الفرقة لدراسة طقوس بعض الرقصات كرقصة الترانتيلا الإيطالية والغرض منها هو محو أثر سم عنكبوت الترانتولا ويطلق على الرقصة الشائعة رقصة القديس فيتس وكانت تمارس خلال فترة المجاعة بإيطاليا. وتضمن عمل الفرقة جمع مجموعة من القصص حول السم والتلوث، كما عثر فريق العمل أيضًا أثناء رحلتهم إلى جلاسجو على كتاب به رسومات توضيحية للرقصات الاسكتلندية. وتعكس نقاط الانطلاقة تلك المتفرقة عملية البحث الانتقائي للفرقة. فإن أساليبها مستقاة من تجارب الفنون المرئية حيث تنتقى المواد الفنية بالمصادفة.

وتمتد الفترة التى تستغرقها الفرقة لابتكار أى عرض فترة تتراوح بين ثمانية عشر إلى أربعة وعشرين شهرًا، وخلال هذه الفترة يتم بحث المواد التى تم جمعها. فعلى سبيل المثال، كانت إحدى المهام التى عملت الفرقة على تنفيذها خلال فترة الإعداد لعرض "البحر والسم" هي خلق رقصة مستحيلة مكونة من:

سلسلة من الحركات التى لا يمكن عرضها مرتبطة معًا عن طريق انماط وصيغ بالغة التعقيد تتحدى حدود القدرات البشرية، فهى رقصة تتأرجح ما بين الأعمال الموسيقية ورقصات ومسابقات الماراثون غير البارعة التي انتشرت خلال سنوات الأزمة الاقتصادية الأمريكية.

(WWW.goatislandperformance.org).

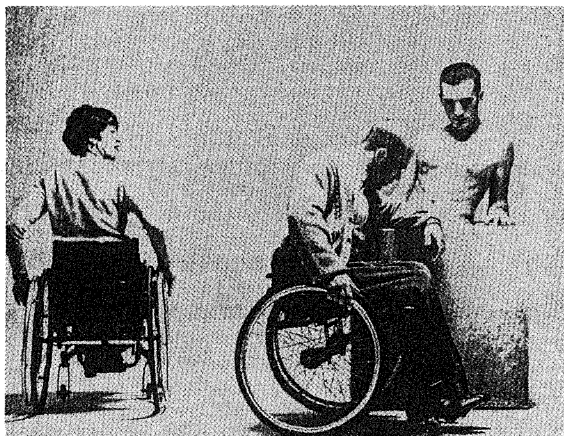
وكان هناك إحساس بأن أساليب الرقص العادية (حركات الرقص التى يمكن عرضها بسهولة والشعور بتناسق الحركات وجمالها) قد وضعت موضع المقارنة مع أساليب الرقص الخارقة للعادة (تراكيب مستحيلة من الحركات تعوزها

البراعة مثل رقصات الماراثون). وتشير سارة جين بيلز إلى كيف تعاملت الفرقة أثناء البروفات مع الحكايات الشخصية والمشاهد التسجيلية والصور التى تم الحصول عليها والإيماءات المتكررة والتى تم ملاحظتها وجزئيات النصوص من أجل خلق شبكة من الأساليب المترابطة (بيلر ٢٠٠١ : ٣) وتضع هذه المواد المتجمعة الظواهر اليومية العادية فى مقارنة مع تلك الخارقة للعادة. فعلى سبيل المثال، فى بداية عرض "البحر والسم" سريعًا ما يمتلئ مكان العرض الخالى بعارضين يقفزون قفزات عالية متكررة ويلتقطون أنفاسهم لإكمال هذا الفعل الشاق. وعلى الرغم من أن القفز هو فعل يومى عادى، فإن تكراره بهذه الصورة جعله فعلاً خارقًا للعادة وتعدى حدود المألوف. وبعض أجزاء العرض تجسد موضوعات العاهات الجسدية والدمار. يتساقط غبار أبيض - مثل ذلك الذى تخلفه الحروب النووية والكيميائية - على أجساد العارضين ويتحول العارضون إلى كهول يقفزون مثل قفزات الضفدع للدلالة على التغيير المفاجئ بالعرض. وفى تلك اللحظات يشيع الإحساس بالغرابة وتبتعد أجساد العارضين عن أنماط الأشخاص العادية اليومية.

تتجسد أيضًا الأجساد الخارقة للعادة فى عرض فرقة الرقص البريطانى "كاندوكو" (CandoCo) وتكونت تلك الفرقة بلندن عام ١٩٩١ وضمت إليها كلاً من العارضين المعوقين والأصحاء. واستعانت الفرقة بمصممى الرقصات وصناع العروض حتى تحول العمل من مجرد رقصات معاصرة إلى عرض مسرحى جسدى، ويشمل بعض الأجزاء التى تتبع أساليب الرقص التقليدية والبعض الآخر الذى تم تنفيذه بشكل جماعى. وفي عام ٢٠٠١ عمل مصمم الرقصات جافير دو

فروتس مع الفرقة لعمل عرض قائم على قصة قصيرة لتنسى ويليامز تدور حول أحد المخادعين بذراع واحدة محكوم عليه بالإعدام. وأطلق دو فوتس الأسم التالي ليكون عنوان للعرض: "أسرعت بالخروج من مشهد موتى لألحق بفصلك الأخير" (I Hastened Through My death Scene to catch Your Last Act) 2001.. وهذا العنوان مأخوذ من حديث إحدى الشخصيات - سارة بير نهاردت وهى تعانى من البتر- لممثل آخر. وظهرت صورة المخادع من خلال ظهور جذع رجل من داخل صندوق (اقيم حول الكرسى المتحرك). وجذعه العضلى القوى (الذى قد إزداد قوة من خلال دفعه للكرسى المتحرك) ذو دلالة ساخرة حيث يظهر جسده بشكل خارق للعادة لأنه يتمتع بعضلات قوية غير أنه فى الوقت نفسه قعيد لكرسى متحرك.

وفى تعليقها على أحد الأعمال الأخرى لبرنامج الفرقة في عام ١٩٩١، تقول جين بارى بأنها ترى عمل الفرقة على أنه رقص مجازى. فيعتمد عرض "السفعة الشمسية" (Sunburn) لـ دوج إلكنز على تخيلات شاطئ البحر والبحرية. وتعلق بارى أن ويلى أو براين سبحت فى الهواء مثل السمكة في الماء وعندما استقرت على الأرض كانت لا تستطيع السير.



شكل ٢، ١١ كاندوكو: "أسرعت بالخروج من مشهد موتى لألحق بفصلك الأخير". التناقض بين جذع الجسد ذو القوة والعضلات والجزء المختفى بالكرسى المتحرك يثير الدهشة.
حقوق النشر: أنثونى كريكماى، بتصريح من فرقة كان

وتضيف بارى قائلة بأن ما يميز أجساد راقصى فرقة "كاندوكو" هو ذلك التحول الجسدى (بارى ٢٠٠١). فالهدف من ظهور الأجساد المعاقة والأجساد المعافاة جانبًا إلى جنب على خشبة المسرح يتمثل في قلقلة الأفكار الأساسية حول الشخصية والقدرة الجسدية. وكما تشير جوديث ماكريل إلى أن عمل الفرقة:"قد أعاد اكتشاف حدود الرقص لأنه دليل عل أن البراعة الفائقة ليست مقصورة فقط على الأجساد السليمة" (www.candococo.uk) ويظهر هذا العرض كيف يمكن أن تتحول الأجساد من المحدود إلى اللا-محدود.

وفى الخاتمة، نجد أن تطور التجارب القائمة على الجسد تنبعث من تصادم عدد من التجارب الأدائية. ومن خلال التركيز على الجسد طرحت عدة موضوعات ومنها ما يدور حول الشخصية وخبرة الجسد وامتزاج الجسد بالعقل والأسلوب الذي تصبح به الأجساد متجاوزة للحدود. وينشا هذا التجاوز عندما يدفع الجسد خارج الحدود المعتادة. وفى تلك الحالة يمكن أن تكتشف الكثير من الموضوعات.

الفصل الثاني عشر

الأجساد الافتراضية

عرض متعدد الوسائط

شاهد أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادى والعشرين بزوغ العرض الذي يعتمد على التكنولوچيا ويمتزج بها، وكانت التكنولوچيا تعتبر حديثة آنذاك. وأصبح العرض "المتعدد الوسائط" كنوع من الفنون متميز. وذاع صيت بعض الفرق ومنها على سبيل المثال فرقة "إتحاد البناة" (The Builders Association) من نيويورك التي تمزج الأحداث المباشرة بالأفلام بالصور التى يخلقها الكمبيوتر والتليفزيون. ويندرج مثل هذا العمل ضمن الأعمال التجريبية أنه يناقش حدود العرض ويفتح المجال لاحتمالات جديدة لتشكيل المناظر المسرحية وتقبل الجمهور لها. ويستعرض هذا الفصل العمل الذي يمزج التكنولوجيا بالعرض ويدرس المشاكل والاحتمالات التى يطرحها هذا النوع من التجارب.

يمكن تتبع العروض التكنولوجية منذ ظهور أتباع التيار الطليعي الجدد الذين سعوا لاستخدام التكنولوجيا المعاصرة لتعزيز أعمالهم. وكان نشطاء الحركة المستقبلية سعداء بالتحديثات التكنولوجية التى شاهدوها أوائل القرن العشرين. فقد أدركوا أن تطبيق التكنولوچيا على العرض يمثل وسيلة للتعبير عن برنامجهم الفنى الراديكالى الذى يمثل تحديًا للمسارح الرومانسية ومسارح الطبقة الوسطى. ويشرح أول بيان خاص بنشطاء الحركة المستقبلية الرؤية الفنية الجديدة:

سوف نتغنى بالتوهج الليلى لمستودعات الذخيرة وأماكن بناء السفن المتوهجة والأقمار الإلكترونية الصارخة ومحطات السكك الحديدية الشرهه التى تفترس الأفاعى والمصانع التى يحلق دخانها المتعرج بالسحاب.

(ابومونيو ١٩٧٣: ٢٢)

ووظفت تحديثات نشطاء الحركة المستقبلية بالعرض وعملت على محاكاة التكنولوجيا. فتضمن عرض روسولو "فن الضوضاء" (Art-s Noises) آلات موسيقية تسبب الضوضاء" والتى صممت أساسًا لتحاكى عدة أصوات كقعقعة القطارات والترامات وصخب الازدحام. وفى حين سعى عرض "فن الضوضاء" إلى جعل الموسيقا ميكانيكية، أعطى أصحاب التجارب في الحركة المستقبلية الآخرين اهتمامهم كي تصبح الحركة ميكانيكية. فعروض البالية التابعة للحركة المستقبلية تعرض باستخدام عرائس ميكانيكية ومشاهد مسرحية متحركة، وعندما يشترك العارضون الآدميون تبدو حركاتهم مثل حركات التمثال الآلى. فعلى سبيل المثال، أسدت مارينتى نصيحة تتعلق بعرض "رقص الملاّحة" (Dance of the Aviatrix) بأن أجساد الراقصين يجب أن تتشابه مع "المحاولات الناجحة لطائرة تحاول الإقلاع" (وردت فى جولد بيرج ١٩٩٥: ٢٤). وقد طوّر فورجر، وهو أحد نشطاء الحركة المستقبلية الروس، نظام جديد للتدريب على العروض الميكانيكية. وذكر "أننا نرى أجساد الراقصين كآلات ونرى العضلات المتحركة كمحترفى تشغيل الآلات"(وردت فى جولد بيرج ١٩٩٥: ٩). أما الميكانيكا العضوية لفرقة ماير هولد فهى نموذج آخر لتدريب الممثلين والتى انبثقت من مبادئ حركة الخياطة. وعكست تجارب فرقة ماير هولد فى المسرح نظرية

المستشار الإدارى تيلور الذى اقترح جعل أرضية المصنع إنسيابية أعتقادًا منه بأن القوة الإنتاجية والكفاءة يمكن أن تتحقق فقط عند الاستغناء عن كل الحركات غير الضرورية للعامل (١٩١١). ويمكن النظر للميكانيكا العضوية كتعبير عن اتجاه جديد يتعامل مع الجسد كآلة تتدفق وتنبعث من خلاله الطاقة ويتم التحكم به للحصول على أعلى كفاءة. وأدى هذا بدوره إلى ظهور أشكال جديدة من تجارب العروض المعدة تكنولوجيا والتى تتفاعل مع الثقافة المعاصرة. وذكر برخت، اعتمادًا على توظيف بيسكاتور للأفلام التسجيلية فى تجربته المسرحية الراديكالية، أن الفيلم يقدم "الممثل العملاق الجديد الذى يساعد فى سرد الأحداث" (وردت فى ويلت ١٩٧٨ : ٧٨). وقد تبنى برخت التكنولوچيا الجديدة وكان متحمسًا تجاه الإمكانات التى يقدمها الفيلم فى كونه قادرًا على عرض الأحداث التى تحدث فى أماكن مختلفة في الوقت نفسه. وقد تبع برخت أسلوب فرقة ماير هولد المتمثل فى توظيف المصطلح السينمائى "مونتاج" لوصف مسرحه الملحمى.

و أثرى استمرار ولع الكثير من الفنانين المعاصرين بامتزاج الآدميين بالآليين فى العرض وولعهم بالثورة التكنولوجية بأواخر العشرينيات وأوائل القرن الواحد والعشرين، العملية التجريبية بأدوات جديدة. وقد شهدت التجربة المعاصرة ظهور العرض المتعددة الوسائط الذي يوظف بعض الوسائط مثل الأفلام والفن الرقمى والحقيقة الافتراضية، وأسفر اتحاد تلك الوظائف عن اكتشافات جوهرية تتعلق بالشكل وبالمضمون. وبالأخص، ذلك العمل الذي يمزج أوساط جديدة الذي يهتم فى المقام الأول بوجود المسرح أى أنه يؤكد حيويته. ولقد لفت أوسلاندر الانتباه إلى التساؤل التالي: هل سيعتبر العرض ، إذا احتوى على مادة

سبق تسجيلها أوعلى حقائق إفتراضية، عرضا مباشرا ؟ ويتأرجح أوسلاندر ما بين المسرح ووسائل الإعلام ويسلط الضوء على الطبيعة الوقتية للمسرح وأهمية "الآنية" في العرض المباشر مقارنة بالطبيعة المسجلة والمعدلة لوسائل الإعلام. ويؤكد العرض المباشر العلاقة بين المتفرجين والعارضين داخل الساحة المسرحية. غير أنه عندما تقدم عناصر العرض من خلال التكنولوجيا، تتغير بالتأكيد ديناميكية تلك العلاقة. ويعرف مُنظّر العروض جون ماكينزى فى كتابه "قم بتقديم العرض وإلاّ" (Perform or Else) التحديثات التكنولوچية بالتجربة المسرحية "على أنها إعادة الاستفادة من نموذج العرض البشرية" (ماكينزى ١٩٩٤: ٩٠). فنموذج العرض الرائد هذا، بما ينطوى على وسائل تكنولوجية، له القوة على اكتشاف مظاهر التجربة المسرحية بطرق مستحدثة تطرح عدة أسئلة عن الشكل والوظيفة. وأثناء اكتشافه الطبيعة الجسدية للعرض المعاصر، يوضح هنرى دانيال أن التطبيقات المتعمدة للتكنولوجيا بالعرض تسفر عن عملية تسمى بـ "إعادة التأمل" التي تشجع المشاهد على إعادة التفكير في علاقته بكل من العرض المسرحى وبالتكنولوجيا نفسها(دانيال ٢٠٠٠: ٦٨).

و يقدم النشاط متعدد الوسائط عديداً من الفرص لتطوير التجربة الفنية. فهو يمثل ساحة تجريبية فعلية حيث يستطيع الفنانون معالجة وإعادة تقديم الحقيقة من خلال المحاكاة المحسنة. فالتحديثات مثل "الإضاءة الذكية" والتى تبرمج بشكل يجعلها تستجيب لحركة جسد العارض، تتيح الفرصة لصناع العروض لاكتشاف علاقتهم بساحة العرض. ويمكن للقطات الفيديو المباشرة التى تصل ساحات العرض بعضها ببعض، ان تستفهم عن طبيعة الحضور نفسه. وقد

استخدم أصحاب التجارب التكنولوجيا في التعامل مع عنصر الوقت ولتحطيم الفوارق الطبيعية بين الماضى والحاضر والمستقبل من خلال بعض التقنيات مثل أسلوب الإعادة والمونتاج. ولهذا يقلقل العرض متعدد الوسائط، بالتالى، ويعزز من أنطولوجيا العرض فى آن معًا. ويحاول هذا الفصل دراسة طرق تأثير التكنولوجيا على طبيعة العرض في القرن الواحد والعشرين، وخاصة تلك التي تتعلق بالواقع الافتراضى، وبعملية المحاكاة وبمسألة التفاعل بين العرض والتكنولوچيا.

الواقعي والافتراضي

أدى التطوير في تجربة العرض المعاصر إلى ظهور صحف متخصصة مثل صحيفة "الجسد، المكان، والتكنولوجيا" التى اهتمت بمسالة العلاقة المتبادلة بين التكنولوچيا والبشر. وسيظل موضوع العلاقة بين الواقعي والافتراضي موضوع جوهري في العرض متعدد الوسائط، وخلق العرض واستجابة المتفرجين له. وعلى الرغم من ذلك التقدم التكنولوجي والاحتمالات المبدعة الجديدة التى يولدها ذلك التقدم التكنولوجي، سيظل الجسد مظهرًا جوهريًا بداخل الحدث المسرحى. ويشير بيرنجر إلى :

إن الحدود الأساسية أو الخطوط العريضة للمسرح... تتمثل فى جسد الممثل فهو مصدر الفعل، المكان الذي ينبعث منه النطق حيث تتحد اللغة والتاريخ والعالم الخارجى(بشكل مجسد) فيظهر شئ يعيه المتفرج في علاقة متبادلة تتفق مع مقياس التوازن الذي يقدمه الجسد.

(بيرنج ١٩٨٥: ٢٢٨)

وحتى بداخل إطار العرض المتعدد الوسائط سيظل جسد العارض ، كما يوضح بيرنجر ، يمثل أهمية جوهرية ونقطة الاتصال بالمتفرج. غير أن إدخال التكنولوجيا بالعرض فقدم أيضًا إمكانات جديدة تتعلق بأداء جسد العارض واستجابة المتفرجين لهذا الأداء. وخلال دراسته لتجرية العرض المعاصرة يوضح كوزى أن " التكنولوچيا تعمل على تحسين وتحدي وإعادة تشكيل جسد العارض" (بيرنجر ١٩٨٥ : ٤). فقد يظهر الجسد بالعرض متعدد الوسائط من خلال شاشات التلفزيون أو من خلال موقع الشبكة الإلكترونى بدلاً من خلال وجوده الواقعى. وتتطلب عملية إعادة إظهار الجسد هذه التهيئة لعملية فهم العرض وفك شفرته. ولقد أتخذ النقاد من مصطلح "الكائن الحى الآلى" مرجعية حيث يتحدثون عن " الجسد الرقمى" (الجسد الذى يخضع لسيطرة الآلة). ويوضح بيان المنظرة المستقبلية دونا هاراواى أن مصطلح "الكائن الحى الآلى" مشتق من "التحكم الآلى" و"الكائن البشرى" ؛فهو هجين من الماكينة والعنصر البشرى؛ كائن يتألف من الواقع الاجتماعى والخيال. (هاراواى ١٤٩: ١٩٩١). ويمكن فهم مصطلح "الكائن الحى الآلى" على أنه مجاز أو كيان حى يظهر المزيج بين الحقيقة والخيال والكائن الحى والماكينة، ذلك المزيج الذى يجسده العرض المتعدد الوسائط. ويتناول هذا الجزء أصحاب التجارب الذين يعملون على إكتشاف حدود الجسد داخل العرض ويدرس كيف أن تجاربهم المؤلفة من الكائن الحى والماكينة تفتح الآفاق لمناقشة العلاقة بين الواقعى والافتراضى بالعرض متعدد الوسائط.

وتعمل أورلان وهى فنانة دنيوية فرنسية الأصل فى مجال تكنولوجيا جراحة التجميل، ومن اشهر مشاريعها "بعث القديسة أورلان" (The Reincarnation of Saint Orlan) الذى بدأ فى الثلاثين من مايو عام ١٩٩٠ . ومنذ ذلك التاريخ خضعت اورلان لتسع جراحات تجميلية- ما بين شفط الدهون إلى زراعة أنسجة الوجة وجراحة عاشرة ينظر فى أمرها ولم يحدد لها تاريخ بعد. يدور مشروع أورلان حول تقابل الواقعى بالافتراضى؛ فهى تحاول أن تعيد تشكيل وجهها طبقا لنماذج النساء المستحسنة بالنسبة لها والتى جسدتها الأعمال الفنية المشهورة. والنموذج الذى قامت عليه الجراحات هو صورة شكلها الكمبيوتر وهى مزيج من الملامح المجمعة لجبهة الموناليزا وفم مورو أوروبا وعيون جيرارد سايكى.

يحاكى عمل أورلان شكل ومضمون الجراحات التجميلية كما أنه يسجل كل التغيرات الجسدية التى تحدث لها. وبعد واحد وأربعين يومًا منذ نهاية الجراحة التجميلية السابعة (بعد شفاء وجهها) وضعت جميع التجهيزات بمركز جورج بومبيدو بباريس. وتلتقط كل يوم الصور لوجه أورلان المتورم إثر الجراحة وتعرض بالمعرض فوق أحد الصور الخاصة بأورلان المشكلة بالكمبيوتر للجمال الفائق. والغرض وراء ذلك العرض هو، كما قالت أورلان، هو إظهار "المقارنة بين الصور الشخصية المصنعة عن طريق ألة الكمبيوتر وبين الصورة الشخصية التى تصنعها آلة الجسد " (أورلان ١٩٩٦:٩٠). وتعلن أورلان أن "آلة جسدها أصبحت مسارًا للنقاش العام، حيث طرحت الأسئلة عن حالة الجسد داخل الثقافة المعاصرة التي صنعت فيها كل معايير الجمال في جسدها. وتوضح الفنانة بعد ذلك أن غرضها

هو "إزالة قضبان القفص" حيث إنها إختبرت مدى تقبل الجسد للتجريب وإكتشفت أنه مقاوم للطبيعة. (أورلان ٩١:١٩٩٦). وتقول أورلان إنها تعتقد أن الجسد مهمل ومهجور ولذا ينبغى أن يبحث البشر عن طرق لتهيئة المناخ التكنولوچى الجديد كي يجدوا أنفسهم (أورلان ٩١:١٩٩٦). فهى ترى أن إعادة تشكيل وجهها هو نموذج للكائن الحى الالى الذى يسمح بإضافة الأشكال البشرية، وتقول أورلان بأن أعمالها شبيهة فى مضمونها بأعمال الفنان الاسترالى ستيلارك.

بدأ ستيلارك العمل فى الستينات فى العروض التجريدية التى تختبر حدود الجسد. ودائمًا ما تكون لتلك الاعمال علاقة بالتكنولوچيا، فقد استعمل ستيلارك الأحمال والبكر الذين قد ثبتوا بجسده من اجل الإبقاء على جسده مثبتًا. وواصل ستيلارك فى تطوير علاقته بالتكنولوچيا وعمل على خلق ماكينات معقدة أخرى لأحداث العرض. وبعام ١٩٩٣ تمكن ستيلارك من تطوع نموذج للمعدة وهو عبارة عن كيس إلكترونى يمكنه الفتح أو الغلق والتمدد والانكماش، وبه ضوء وصوت البوق. وقد تم إدخال هذا النموذج فى جسده جراحيًا.و أوضح ستيلارك حديثًا ،مثل أورلان، أنه يعمل مع الجسد المهمل وأن طريقته هذه تسعى لتوضيح الحدود السيكولوجية للجسد ودعم الجسد من خلال التكنولوچيا. ومشروعة "الذراع الافتراضية" (The Virtual arm 1992) هو مثال على أسلوب عمله ويتضمن إضافات تكنولوچية مزوده بأسلاك كهربائية لتستجيب للانقباضات العضلية بجسده. ويطوع ستيلارك أذن ثالثة ويبحث عن تكنولوچيا الكمبيوتر المناسبة التى تستطيع تجسيد تلك الأذن.

ولا تقتصر فكرة ستيلارك عن الكائن الحى الآلى فقط على دعم الجسد آليًا- أى إضافة الآلة للجسد لتطوير إمكاناته - فهو أيضًا مهتم بفكرة نظام الكائن الحى الآلى الذى يعمل على تجميع الأجساد المتعددة والمتفرقة والمتصله الكترونيًا فى كيان تشغيلى واحد. ومن ثم، فإن عرض "جسد الاختبار" (Ping Body) - والذى قد سبق تقديمه كجزء من عرض "الجسد المجزء" (Fractual Flesh) بباريس عام ١٩٩٥- يظهر جسد ستيلارك موصلاً بأسلاك الكهرباء لكى يستجيب للعملية الالكترونية على الانترنت. ويقول جابريلا جياناتشى أنه بهذا العمل أصبح جسد ستيلارك "بارومتر لأنشطة الانترنت" (جياناتشى ٢٠٠٤:٥٩). فالفنانون يمثلون دائمًا مقياسًا لعصرهم، وتتيح الأعمال المبدعة الفرصة لاكتشاف العلاقة الاجتماعية فى الأجواء الاجتماعية المتغيرة. ويعالج عمل أورلان أيضًا علاقة المتفرجين بالتكنولوجيا وإتصالهم بوسائل الاعلام. وتم بث جراحتها التجميلية السابعة والتى أطلقت عليها "كليه الوجود" (Omnipresence 1993) بثًا مباشرًا عبر الأقمار الصناعية إلى مواقع بنيويورك وباريس وترونتو وبانف. وتم تشجيع المشاهدين على التفاعل والتجاوب مع الفنانه حيث إنها ظلت متيقظة طوال الجراحة التجميلية. وأوضحت تلك العملية كيف يمكن أن تتيح التكنولوجيا دخول العامة الى الأماكن المقدسة لحجرة العمليات، كما أنها ساعدت على اجتماع مجموعات مختلفة من الأشخاص حول أحداث العرض.

يقـدم كل مـن سـتـيـلارك وأورلان مـحـاضـرات حـول أعـمـالهم التى تـوضح التكنولوجيا لعامة الناس. والنموذج السائد التى تستخدمه أورلان فى محاضراتها هو الفيـديو حيث يساعدها فى مناقشـة مشـروعها ويعرض صـور مـختـارة من عملياتها الجراحية والتى طرحت بعض القضايا الاجتماعية والأخـلاقيـة والفنية التى تحيط بمشروعها. ويعمل هذا الأسلوب أيضًا على إلقاء الضوء على العلاقة بين الأشياء الحقيقية والأشياء التى تتحقق من خلال الوسائل الوسيطة. وفي مؤتمر "إعادة النظر بالحركة الطليعية" (Re-thinking the Avant-Grade) الذى أقيم بـ كوفنترى عام ١٩٩٨، ألقت أورلان محاضرة بالفيديو. ووقفت أمام منضدة وبدأت فى قـراءة مـلاحظاتها، فى حين يعـرض خلفـهـا لقطات من جـراحـتـهـا السـابعـة. وأورلان امـرأة صـغيـرة الحـجم وموقعـهـا بمقـدمـة مسـرح المحـاضـرات الضخم جعلها تبدو أصغر حجمًا، ويفاجأ الحاضرون بصورة ضخمة لوجهها على الشاشة. واعطت عملية إعادة ظهور أورلان رؤية مزدوجة لجسدها، وهي رؤية لهـا بعد اجـتـمـاعى تتمـثل فى نظرة الحـاضـرين إلى المحـاضـرة، ورؤيـة لها بعـد حميمى تتمثل فى نظرة الحبيب لها، على سبيل المثال -أو نظرة الجراح. وهذه اللحظة تزعزع الحدود بين البعد الاجتماعى والبعد الشخصي الحميمى وأيضًا تعمل على قلقلة العلاقة بين المباشر والمعروض عن طريق الوسائط. ويشير أو سلاندر إلى أن أعين الحاضرين سوف تتجه نحو المواد التى عرضتها الوسائط المتعددة، نجد أن أندرو لافندر يوضح أنه خلال العرض متعدد الوسائط تعتبر المواد المعروضة على الشاشات جزءًا من العرض تساعد العناصر الأخرى للعرض على استكمالها - وهى تتمثل فى ساحة العرض الحقيقية والأجساد. (لافندر ٢٠٠٢ : ١٨٧). وبالنسـبـة للمـتـفـرجين، يعمل تشـتـيت الانتـبـاه بين الجسـد الحىّ

أمامهم وبين الجسد المعروض على الشاشة على تقديم قدر ضئيل جدًا من الحقيقة التى تقع "فى" و"بين" حيزين : حيز الوقت الحالى "الآن" وحيز المستقبل "بعدئذ". ويعي الحاضرون بمحاضرات أورلان أن العمليات الجراحية التى قد شاهدوها بالفيديو مسبقًا والتى غيرت من جسدها، هى الآن نموذج حىّ أمامهم تلقى المحاضرة. لأن هذه الصورة المزدوجة تتيح الفرصة للحاضرين للتمعن والتفكير بالنسخة التجميلية لأورلان التى يروها أمامهم، كما أنها طرحت عدة أسئلة عن تكوين الذات والشخصية.

وفى حين إنصب اهتمام ستيلارك على الهيكل الخارجى، إجتمعت التدخلات التكنولوچية بداخل جسدها. وبهذه الطريقة، تتعلق أعمال أورلان بأفكار بودريلارد للصور الزائفة حيث تطرح كل من الحقيقة والأداء للتساؤل. وبالنسبة لـ بودريلارد أصبحت الصور الزائفة لا تلتبس بالحقيقة أو تنسخها، لأن الحقيقة تولد وتستنسخ من خلال المحاكاة. فالمحاكاة تمثل أحد القضايا الجوهرية بالعرض متعدد الوسائط حيث يعمل الفنانون لخلق عرض يمزج الحقيقة الافتراضية بالعرض المباشر.

الحقيقة الافتراضية

يتصل عمل فرقة "نظرية الانفجار" (Blast Theory) بتجارب أورلان وستيلارك فيتعرض لموضوع المحاكاة واحتمالات دخول الكثير من العلاقات

المتبادلة بالعرض. وألتقى الأعضاء الأساسيون لفرقة "نظرية الانفجار" حين كانوا يعملون بسينما رينوار بميدان بلومسبرى وكوّنوا الفرقة عام ١٩٩١ . وقد وصفوا أنفسهم كفنانين يبحثون عن الأشكال التى تعبر عن أفكارهم. ولم توظف الفرقة فقط أدوات إنتقائية لعمل العروض، لكنها أيضًا حرصت على تنوع الأحداث بالعرض. فتضمنت معدات وأعمال رقمية وعروض، و"مشاريع الحقيقة المختلطة" .(www.blast theory.co.uk) . قد وصفت الفرقة طريقتها الابتكارية بأنها "متعددة الطبقات" ووصفت، بشكل مجازى، العناصر المتعددة التى توظفها بأنها تسير فى "مسارات" مختلفة (وردت فى ستانير ٢٠٠١). ولا يشير مصطلحها "الحقيقة المختلطة" فقط إلى عناصر الوسائل متعددة الوسائط التى تدخلها بالعروض بل يشير أيضًا إلى امتزاج الفن بالحياة مع العروض.

وأصدق مثال لعنصر الحقيقة المختلطة الذى تسعى إليه الفرقة هو عرض "أمطار الصحراء" (Desert Rain 2000) ، وقد طرح هذا العرض عدة أسئلة عن طبيعة المحاكاة بالثقافة المعاصرة. ومن أحد العوامل المحفزة لهذا العرض هو أستخدام أجهزة المحاكاة أثناء التدريبات العسكرية. وقد اصطدمت الفرقة بأحد أحداث حرب الخليج عام ١٩٩١ عندما أخطأ أحد الضباط الأمريكان المدربين من خلال أجهزة المحاكاة فى تهديف أحد الطائرات وكانت النتيجة أنه حطم طائرة عراقية مدنية تسبب فى موت مائتين وسبعين راكبًا. وسعت الفرقة إلى اعتناق وجهة نظر بودريلارد نفسها المخالفة التي تقول أن حرب الخليج لم تحدث بالفعل ولكنها كانت عبارة عن تدريبات من خلال الوسائط المتعددة. وتذكر الفرقة بأن عرضها على الرغم من ذلك لا يتناول نظرية بودريلارد لكنه يجسد

نتائجه الثقافية وعلى الأخص تلك التي بها علاقة متبادلة بين الحقيقى والافتراضى (بودريلارد ١٩٩٤). وتصف لين جاردنر عرض "أمطار الصحراء" "كجزء من عرض، جزء من المعدات، جزء من ألعاب الكمبيوتر" (جاردنر ٢٠٠٠). وقد انقسم أعضاء الفرقة إلى فرق، تتكون كل فرقة من ستة أشخاص ارتدوا معاطف واقية من المطر وأخذوا التعليمات، ثم أعطى كل منهم على حدة أهداف لتحديدها وتتمثل فى شخصيات بشرية، ثم دخلوا بدواوين تشبه الخيام فى مواجهة حاجز من المياه وتم إسقاط منظر إفتراضى للصحراء عليه. ومن خلال وحدة تحكم تعمل بالقدم كان عليهم أن يحددوا أهدافهم ومغادرة المكان فى خلال عشرين دقيقة. وعندما أدركوا اللاعبين الآخرين السائرين خلال المنظر الافتراضى، أصبحوا قادرين على الاتصال بهم من خلال ساعات وميكروفونات.

تحتل أعمال فرقة "نظرية الانفجار" الصدارة فنيًا. فقد تعاونت الفرقة خلال عرضها "أمطار الصحراء" مع قسم علوم الحاسب بجامعة نوتنجهام. ومع ذلك، لا تزال الفرقة تتمتع بالحس المازح، فهى تتطلع لإستخدام التكنولوجيا لتغيير الدور السلبى للمتفرجين من خلال تشجيع عملية التفاعل غير أنه بدلاً من أفراد المتفرجين، عرّف المشاركين بالعرض أنفسهم باللاعبين. وقد ذكر كابرو، فيما يتعلق بفن الأحداث، أن "إستبدال الفنان باللاعب تشبه عملية تبنى أسم مستعار، فهى طريقة لتغيير الشخصية الثابتة" (كابرو ١٩٩٣ : ١٢٦). ولكن العرض، كما يبدو، لا يعمل على إلغاء وتوضيح العنف واللاعقلانية" بالطريقة الواضحة التى تصورها كابرو". (كابرو ١٩٩٣ : ١٢١). فقد تم تجسيد القضايا التى تناقشها الفرقة بطريقة لطيفة بالعرض، فحين ركزت الفرقة على أحد الموضوعات

الشائكة سياسيًا وهو حرب الخليج، لم يقدم العرض أية رؤى سياسية، ولكنه انشغل بموضوع المحاكاة والحقيقية التى وضحها بودريلارد فى كتاباته. لقد غير عنصر ألعاب الكمبيوتر جميع التوقعات فمن المعروف فى مثل تلك الألعاب أنه يتم إصابة الهدف بعد تحديده ولكن، طبقا للعرض، يتم تحديد الهدف ليبدأ بسرد قصته. وبعد الجزء الأول للعرض، ترك اللاعبون دواوينهم وتم إصطحابهم خلف الحاجز المائى وفوق رابية رملية إلى حجرة فندقية بالحجم الطبيعى ثلاثية الأبعاد، وعكست تلك الحجرة صورة البيئة التى بدءوا بها اللعب. وهناك شاهدوا مقابلة مسجلة بالفيديو مع الأهداف التى كانوا يبحثون عنها في البيئة الافتراضية، وقادهم هذا لمشاهدة الكثير من صور الصراع.

ويري كلارك :

هنا لا يستطيع فقط المشاركون بالعرض ان يتفكروا بالأسئلة التى تطرحها آداب الحقيقة الافتراضية وآداب الحرب، كما ظهرت بحرب الخليج، ولكنهم أيضًا أعادوا النظر في علاقاتهم الشخصية بالأحداث والدور المتضمن للمشاهد / الفاعل.

(وردت فى نظرية الانفجار ٢٠٠٠ : ٦).

وتؤكد ردود الأفعال تجاه العرض التجربة الشخصية للحدث بدلاً من دراسة القضايا السياسية التى تطرحها. وعلى الرغم من ذلك، توجد بعض الإيماءات نحو الكفاءة السياسية في الحدث الأخير في العرض حين اختلطت الأشياء ببعضها البعض في حجرة الإنتظار أثناء إرتداء العارضين ملابس الوقاية من الماء.

و تركز جاردنر أنه :

بعد التجاوب مع عرض أمطار الصحراء لفرقة "نظرية الانفجار" بدقائق قليلة أو ساعات أو حتى أسابيع يمكن أن تبحث بحقيبتك أو بمحفظتك عندما تفاجأ بشئ لا تعلم بوجوده. إنه صندوق صغير من البلاستيك يحتوى على مائة ألف حبة من رمال.

(جاردنر ٢٠٠٠)

استخدمت جاردنر المائة ألف حبه رمال للدلالة على الرقم التقريبى للموتى العراقيين خلال حرب الخليج ١٩٩١ . وهكذا، فى حين أعطت الشخصيات بداخل المقابلات التى عرضها جهاز الفيديو ردود أفعال متعددة حول الضحايا العراقيين، تعطى الفرقة منظورًا محددًا فى محصلة العرض. فإن هذه الجملة الواقعية عن ضحايا حرب الخليج قد تكون أكثر قوة في مقاومتها لنظريات بودريلارد عن حرب الخليج مما يشير إليه عرض الفرقة نفسها، وذلك على الرغم من أن تدخل جاردنر الذي قد تم على أساس فردى بعد إنتهاء التجربة الجماعية للعرض قد يكون ذا مغزى.

وبعيدًا عن الحيل التكنولوجية التى وُظفت بعرض "أمطار الصحراء"، فهناك بعض الأفكار المسرحية المعهودة. فعندما قامت الفرقة بتوثيق عرضها تم وصف الحاجز المائى بأنه "يعادل الحائط الرابع للمسرح"، الشيء الذي يحدد "العالم الواقعى" و"العرض الافتراضى" (نظرية الانفجار ٢٠٠٠ : ١٠). ويقول أحد أفراد الفرقة أنه "ليس هناك أية فروق حقيقية بين المشاركين بعرض أمطار الصحراء الذين يؤمنون برسومات الكمبيوتر وبين المتفرجين بالمسرح الناظرين للممثل

بالتـــاج المصنوع من الورق الفـــضى، مـــعـــتـــقـــدين بأنه ملك" (www.blasttheory.co.uk) ويذكـر آدمـز أن أحـد الأوجـه الأخـرى للعـرض هو طرق خلقـه للروابط بين الأشـخـاص الأغـراب. فـهـذا يثـيـر الإهتمـام حـيث يتم تشـجيع المشاركين على التفـاعل مع العـرض على أسـاس فـردى وليس على أسـاس جماعى ويستقبل المشاركين مهام فـردية ويسـرعون بالدخـول لحجيرات صغيرة. وبالفعل، تقـول جاردنر إنه خـلال اللعبـة اتجهت نحـو مخـرج العـالم الافتـراضى متجاهلة صـرخات اللاعبين الآخرين طلبًا للمساعدة. وردود الأفعال تلك ليست غريبة أوغير معهودة على الرغم من أنه توجد بعض الاستثناءات مثل ذلك الفريق بـ إسكتهولم الذى أراد أن يتعاون من أجل تسجيل أعلى مجموع للنقاط. فمثل تلك التدخلات تعمل على إضعاف العرض لا على تعزيزه. وتصف بالتالي الفرقة شعورها بالإحباط لأن اللاعبين بعد خروجهم من الحجيرات أرادوا أن يمضوا الوقت سويًا فى مناقشة تجاربهم فيما بينهم. وتقول الفرقة أن هذا قد غيرّ من اتجاه هذا الجزء من العرض الذى كان يهدف إلى قضاء اللاعبين قليل من الوقت مع بعضهم البعض. والغـرض مـن وراء تلك العـزلة هـو تعـزيز "الواقـع" الصـريح للتجربة بالنسبة للمشاركين. وتبين إستراتيجية عدم الاتصال البشرى ما قد وُصف على أنه أكثر العناصر إدهاشًا في العرض. وخلال عملية بحثهم عن الأهداف بالعالم الافتراضى، يقترب أحد الأشخاص وهو يرتدى معطفًا له قبعة من أحد اللاعبين ويعطيه بطاقة ممغنطة. فكثير من المشاركين ظنوا أن هذا الشخص هو جزء من البيئة الافتراضية وعبروا عن دهشتهم عندما اكتشفوا أنه إنسان حقيقى.

يوضح عرض "أمطار الصحراء" الرغبة فى اللعب بين الحقيقة والخيال بأسلوب يتوافق مع الاستجابات العاطفية والدوافع الغريزية. وخلال توظيف أساليب التكنولوجيا المعاصرة، ناقش العرض مبادئ جوهرية تتعلق بالتفاعل البشرى، كما أن التغيير بأساليب العمل لم يزعزع فقط محيط العرض ولكنه أيضًا عمل على تشويش المشاركين. فإن ردود أفعال اللاعبين هى عبارة عن دلالات عما قد يحدث عندما تصبح حدود ساحات اللعب غير واضحة. فهناك المشاركون الذين قد شعروا بالقلق من جراء عزلتهم داخل الحجيرات وعانوا من الذعر والرعب، وهناك أيضًا المشاركين الذين بدلاً من إعادة البطاقة الممغنطة إلى أيدى الشخص المرتدى القناع ذى القبعة، وضعوا أيديهم للمس يديه. فمن الواضح أنه مهما كان نطاق العمل الفنى، ستظل حقيقة الإتصال البشرى بالمكان الواحد والوقت الواحد جوهرية داخل الحدث الفنى.

التفاعل وآنية المسرح

هناك اعتقاد شائع بين النقاد بأن العرض المتعدد الوسائط لن يستطيع تدعيم طريقة الإتصال المباشرة نفسها مثل المسرح الحي وأن الحدود التي تضعها بين المتفرجين والعارضين لا يمكن إزاحتها. غير أن هذا لم يثبت صحته. وخير مثال هو فرقة "جماعة الملاحة"(Gob Squad) والتى تكونت عام ١٩٩٤ ومقرها ببرلين، هامبورج ونوتينجهام، "تستخدم التكنولوچيا كأداة ... لترسيخ الاتصال المبدع" (جماعة الملاحة وكوينونس ٢٠٠٥ : ١١٤). ولا تعمل الفرقة فقط على توفير عنصر الاتصال، بل وتولد شعورًا بآنية الأحداث. ولقد تم الإشارة إلى الشعور

بالألفة الذى قد تعكسه الصور المشكلة على الشاشة فى هذا الفصل. ويرى أوسلاندر أن التلفاز قد إستأثر بطبيعة العرض المباشر لأن أسلوب العرض المرئى من خلال التلفاز يمكن تفهمه ثقافيًا بأنه وسط فورى يطلع المشاهد على الأخبار العاجلة ويمثل نافذة فورية على العالم (أوسلاندر ١٩٩٩ : ١٣). وتستخدم فرقة "جماعة الملاحة" تلك الخاصية الفورية للوسائل المرئية وتمزجها بالعنصر الجماعى في عروضها المباشرة بطريقة نابضة بالحياة ومألوفة.

ومن العروض الحديثة بفرقة "جماعة الملاحة" هو عرض "خدمة الغرف (ساعدونى فى قضاء هذه الليلة)" Room Service (Help Me Make it) (Through the Night). وتوضح الفرقة منطق العرض كما يلي :

المكان : فندق (غرفة مؤتمرات للمتفرجين وأربعة غرف فندقية مماثلة للعارضين).

الأشخاص : امرأتان، رجلان.

داخل غرفة المؤتمرات : ٣٠٠ متر من كابلات الفيديو، ٧٠٠ متر لكابلات الصوت، أربع أجهزة حاسوب قديمة، أربع شاشات عرض كبيرة، هاتف، بار فندقى، وسادات مريحة لتمضية الليل عليها.

داخل غرف الفندق : أربعة كاميرات، بعض الملابس (سبعة معاطف، إثنى عشر بذلة، أربعة عشر فستان، إثنا عشر قميص، ثمانى ملابس نوم فضفاضة، أربع عباءات، تسعة أزواج من البيجامات، دعامات ثدى، بنطالونات، رابطات عنق

متعددة)، بعض الإضافات (تسعة نماذج للشعر المستعار، لحيتان مستعارتان، قناع فريدى كروجر، عقارب للساعة مضيئة ليليًا، محفظة أوراق، مجلات تجارية، روايات عديمة القيمة، معجون الأسنان)، أغانى البوب، ألعاب، كل شئ موجود بغرف الفنادق، مكالمة هاتفية لأحد مشاهدى العرض (مع الأمل بأن يجيب أحد على الهاتف).

(جماعة الملاحة وكونيونس ٢٠٠٥ : ١١٣)

تريد الفرقة أن تقدم عروضها بساحات خارج نطاق المسارح التقليدية من أجل تطوير مجال العرض. ولهذا وقع الإختيار على الفندق لتقديم هذا العرض به. وقد أصاب أحد النقاد الدهشة حيال مكان العرض وهو أحد الفنادق بمدينته حيث ستتاح له الفرصة للمشاهدة داخل أحد الفنادق الشهيرة. ورد فعل هذا الناقد يشير إلى موضوع المراقبة الذى يبنى عليه العرض (بهاجات ٢٠٠٥). وتكمن فكرة العرض فى أربعة أشخاص عائدين إلى الفندق لكى يقضوا الليلة ويشاهد كل منهم من خلال كاميرات المراقبة. ويسترق المتفرجون النظر من خلال الشاشات الموضوعة بغرفة المؤتمرات، ويستطيعون المشاهدة المتزامنة لما يحدث في الأربع حجرات بالفندق.



صورة ص ١٨٤ بالنص الاجنبي

شكل ١، ١٢ جماعة الملاحة : صور فيديو لعرض خدمة الغرف (ساعدونى فى قضاء هذه الليلة)

حقوق النشر: جماعة الملاحة.

الأعلى إلى اليسار : باستين تروست، الأعلى إلى اليمين : جونا فرايبيراج، الأسفل إلى اليسار : بريت ستمف، الأسفل إلى اليمين : جين باتب

بتصريح من فرقة جماعة الملاحة

و يقول دانيال أن "التكنولوچيا تضع المتفرجين والعارضين فى موقف أكثر تعقيدًا لأنها تعمل على زيادة إحتمالات التفاعل، وإن أحداث عرض "خدمة الغرف" تشمل تجارب مرئية أكثر تعقيدًا من مجرد عملية تلصص" (دانيال ٢٠٠٠ : ٦١). ومثل فرقة "نظرية الانفجار" تمزج فرقة "جماعة الملاحة" التقليدى وبالأكثر تقدمًا بحيث نرى غرفة المؤتمرات تحتوى على كراسٍ معّدة فى مواجهة أربعة شاشات بدلاً من المسرح، وبين المتفرجين وشاشات العرض يوضع هاتف فمنذ بداية العرض يشير الهاتف إلى رمز الاتصال بين العالمين وهناك مساحة تفصل بين حيزين للأنشطة في داخل العرض.

وتصف الفرقة العمل "كفيلم تفاعلى مباشر" وهذا الوصف يثير الدهشة لأن العرض يتعامل مع التقنيات المرئية لا مع الأشكال السينمائية للتفاعل. أما فى عرض "إنه الفيلم الخاص بك" (It,s Your Film 1998) لستانز كافية. ومدة هذا العرض ثلاث دقائق ويقدم أمام متفرج واحد فقط ويستخدم الأساليب السينمائية للقطات طويلة ونهايات ومشاهد خارجية ومشاهد داخلية وقطع مشاهد التصوير وإحلال المشاهد. وصمم هذا العرض كى يظهر فى صورة فيلم أثناء عرضه بشكل مباشر من خلال ممثلين. ففى عرض "خدمة الغرف" عُرضت الأحداث من خلال شاشات ويبدو أن وصف العرض بأنه "فيلم تفاعلى مباشر" كان الهدف من ورائه هو حث المتفرج على الشعور بطرق استخدام التكنولوجيا الإعلامية. فإن عرض "خدمة الغرف" قد تواصل مع النماذج المرئية لبرامج المسابقات والمسلسلات والبرامج الواقعية. وعلى الرغم من ذلك، وكما هو الحال بالعروض الأخرى متعددة الوسائط، يشمل عرض "خدمة العرض" جميع تلك النماذج. كما يوضح كوزى:

إذا أراد المسرح أن يستجيب للثقافة الإعلامية المعاصرة، يجب أن يوظف

التقنيات التى ساعدت فى حدوث تلك الثقافة.

(كوز ٢٠٠٢ : ١٨٢)

و تسعى فرق مثل فرقة "جماعة الملاحة" إلى تجسيد الثقافة الشعبية وتوظيف التكنولوجيا من أجل ترسيخ وتفكيك المعالجة الإعلامية المعاصرة فى آن معًا. ويعتبر المتفرج فى عرض "خدمة الغرف" ،على سبيل المثال، شاهدًا على تغيير الشخصيات فيتم مشاهدة باستيان (ودائمًا ما يعرف المتفرجون العارضين بأسمائهم) أثناء إعداده لتجسيد شخصية عاملة النظافة، ويراه المتفرجون أثناء إرتدائه لملابس الشخصية وأثناء شرحه للشخصية التى سيلعبها. تتم رؤية هذا جنبًا إلى جنب مع عرض للقطات مقتطفة للسمات المختلفة للشخصيات التى يؤديها العارضون. ويحاكي هذا النوع من تفكيك العرض (رؤية كواليس العرض) أسلوب فرقة "فريق ووستر" الرائدة فى مجال العرض متعدد الوسائط. ومن أصدق الأمثلة للعروض التى تطبق أسلوب تفكيك العرض هو عرض "L.S.D" "لفريق ووستر". فأثناء العرض يشاهد المتفرجون ويليام ديفو (وهو أيضًا ممثل سينمائى) وهو يضع الجلسرين في عينية لتبدو شبيهة بالدموع. فيشجع رؤية إعداد العرض المتفرجين على التفكير مليًا فى دلالة تلك اللحظة، كما أنه يولد نوعًا من التشكيك فى مصداقية العرض الشئ الذى يقلقل العلاقة بين المتفرج والعارض. وتعالج فرقة "جماعة الملاحة" تلك العلاقة، فإن إتخاذ المتفرج كشاهد على إعدادات العرض يجعله يشترك فى العملية الإبداعية للدراما عن طريق، مثلاً، إسداء بعض نصائح للعارضين تتعلق بما ينبغى أن يرتدوه.

لقد تأكدت الطبيعة المباشرة للحدث من خلال عرض "خدمة الغرف". فعلى الرغم من أن العارضين كانوا منفصلين جسديًا عن بعضهم البعض إلا أنه توجد بعض اللحظات التى تصل بينهم من خلال تتابع الأحداث المتزامنة التى تولد إحساسًا بالتواصل. وبالإضافة إلى ذلك الشعور بالجمع بين العارضين، فإن العرض يقوى من أواصر الترابط بين المتفرجين وأعضاء الفرقة والذى يزداد على مدار العرض. وهذا يتناقض مع التوقعات بأن يبقى المتفرج بعيدًا عن العارضين الذين يتم عرضهم على الشاشات.

وفى بداية عرض "خدمة الغرف" يوجه العارضون أداءهم تجاه الكاميرا، ومثل أورلان، يولدون نوعًا من الألفة مع المتفرجين من خلال إقتراب الصورة. والمستوى الآخر للتفاعل بالعرض يتمثل فى المكالمة التليفونية من أحد غرف الفندق إلى غرفة المؤتمرات وتبدأ لعبة قول الحقيقة عندما تظهر بعض أرقام التليفونات على الشاشة ويدعى المتفرجون لمكالمة عارض من إختيارهم. ويحاكي هذا الجزء من العرض أساليب الوسائل الإعلامية غير أنه يوظف أيضا التكنولوجيا المتاحة لخلق نوع جديد من الحدث المسرحى، كما أن هذا الجزء هو نوع جديد من إشتراك المتفرجين في العروض المباشرة. ويأخذ المتفرج موقعًا بجانب الهاتف، وفى تلك اللحظة يتحول المتفرج إلى عارض حيث إنه مطالب بأن يقول الحقيقة. فإن المواد التى يقولها ذلك المتفرج يتم نسجها فيما بعد بأحداث العرض. وفى الإعلان عن العرض يُوجّه التساؤل الآتى للناس : "أأنتم من الشجاعة بقدر يمكّنكم من العبور؟". يعتمد العرض على التفاعل المباشر للشخص الذى "يجرؤ على الإجابة". وجزء من العرض يجسد حرفيًا عبور أحد المتفرجين، حيث إنه

دخل بأحد الغرف وظهرت صورته بالشاشات. وبهذه الصورة، تختلف تلك العروض متعددة الوسائط عن السينما والتلفزيون فى كونها تعتمد على حضور المتفرجين لإكتمال الحدث. وتعمل تلك العروض، "كخدمة الغرف" بأسلوب فن الأحداث، فتستخدم التكنولوجيا بشكل مازح وتستخدم الأشكال المعهودة للتلفزيون من أجل التواصل مع المتفرج القادر على التفاعل.

تتيح العروض متعددة الوسائط الفرص لتدعيم أساليب الإتصال حيث إنها تعمل على إحتمالية تقسيم العرض إلى مستويات مختلفة تحدث بشكل متزامن. فعلى سبيل المثال، فى حين يتوفر عنصر الإتصال فى عرض "خدمة الغرف" داخل وخارج حجرة المؤتمرات، نجد بعرض "العم روى حولك" (Uncle Roy All Around You 2003 الذى قدمته فرق "نظرية الانفجار" العارضين المباشرين والعارضين من خلال الشاشات يتصلون ببعضهم البعض ويتصلون أيضًا بأعضاء الفرقة. وعكس أيضا تطبيق الفكرة الخاصة بتقسيم العمل إلى مستويات عنصر الوقت بداخل العرض متعدد الوسائط. ويذكر بيرنجر الطريقة التى يتم بها معالجة عنصر الوقت بداخل تلك الأعمال:

إن الفصل بين مقاييس الأوقات المختلفة (الوقت الخاص بالأفلام السينمائية والوقت الحقيقى والوقت الخاص بالمقطوعات الموسيقية) ... يؤثر بشكل مباشر

على الطريقة الذى يفهم من خلالها الفرد شخصية الممثل بشكل مؤقت بعيداً عن جسده.

(بيرنجر ١٩٨٥ : ٢٢٩)

و يعد هذا الفصل عنصرًا جوهريًا داخل العرض متعدد الوسائط لأن الأوقات المختلفة قد تمزج سويًا فى لحظة العرض. ومثال على ذلك، تضمنت أعمال "فريق ووستر" موادًا مأخوذة من فترات البروفات من خلال شاشات عرض تليفزيونية موضوعة داخل ساحات العرض. كما يتم توليد أوقات أخرى وأماكن أخرى داخل العرض عن طريق التكنولوجيا. واستعار عرض فرقة "التسلية القسرية"، تحت عنوان "بعض الإلتباس فى قانون الحب" (Some Confusions in the Law About Love)العام ١٩٨٩، من الأفلام التلفزيونية الرديئة وإشتمل على شخصيتين- مايك ودولورز-اللتين كما يبدو تم الحديث معهما "مباشرة عن طريق الأقمار الصناعية من هاواى" وظهرا على شاشتى عرض على جانبى ساحة العرض (www.forcedente,tainment.com) وقد يوظف استخدام المواد المسجلة أيضًا في العرض المتعدد الوسائط من أجل زيادة الوعى بعمليتى الخلق وإعادة الخلق. أما عرض فرقة "نظرية الانفجار"، تحت عنوان "عشرة خطوات إلى الخلف" ١٠ (Backwards) لعام ١٩٩٩، مثلا، فيعرض الأشياء التى سبق رؤيتها، ويمزج الأحداث المباشرة ببعض العروض التلفزيونية المختلطة والتى سبق عرضها وذلك بهدف تصوير كثرة الأوقات والأماكن. ويعتبر عرض "خدمة الغرف" عرضًا ممتدًا الشئ الذى يلفت الانتباه نحو عنصر الوقت. ويتم تفعيل مقياس الأوقات المختلفة التى أشار إليها بيرينجر كلحظات عَرَضيّة تظهر وتختفى، فيمتزج الإيقاع السريع للأشكال الإعلامية بالوقت الحقيقى للعروض

الممتدة التى قد تصل إلى الخمس ساعات. وفى خلال العرض توجد أجزاء مرئية مختارة بمهارة سبق عرضها من قبل فى حين توجد أجزاء أخرى تمثل تفاعلات إرتجالية مع المتفرجين وتبقى إلى حين يريد المشاركين إيقافها. وساعد ذلك الدمج لمقاييس الوقت المختلفة على تدعيم وتوسيع نطاق التفاعل المباشر، وإضافة بعد آخر للعرض وزيادة متعة المشاهدة.

وفى الخاتمة، إذا نحينا جانبًا أزمة المسرح، تظهر الأعمال التى تمت مناقشتها بهذا الفصل كيف أن صناع العروض يعملون على توظيف وسائل جديدة من أجل تعزيز الحدث المسرحى. ويبدو أن الأشكال المولّدة الجديدة للعروض تتطور لتواكب المناخ السائد كما أنها تعتمد على أساليب التكنولوجيا المتقدمة التى تسعى لمزج الحقيقى بالأفتراضى. فهذه الأعمال تقوم بتوظيف الكثير من الأساليب المسرحية المعهودة بجانب التحدثيات التكنولوجية. وهذا يعتمد على آنية الأحداث المباشرة -الحيّة - كما يعتمد أيضًا على المواد المسجلة من قبل.

الخاتمة

الفصل الثالث عشر

إزاحة الحدود

الأفكار الختامية

من الابتكار في حكايات التاريخ حتى التجارب المعاصرة

خلال هذا الكتاب، على الأخص الجزء الأول، أوضحنا بعض الحركات والتغيرات التى قد أدت إلى تطوير صناعة العروض المعاصرة. وكانت الأصول التى تتبعناها بالكتاب بالضرورة جزئية وغير مكتملة، فهى توضح ما وصفه ريمولد ويليامز، "بالتقليد الإنتقائي" وليست دليلاً إرشاديًا مكتملاً عن طرق تطوير تجارب العروض (ويليامز ١٩٦٢ : ٥٢). إضافة إلى ذلك، تطرح عملية وضع إطار يمكن من خلاله تحليل صناعة العروض الكثير من الأسئلة حول طرق بناء حكايات التاريخ. ويقول والتر بينجامين أن صناعة التاريخ هى، جزئيًا، عملية محفوفة بالمخاطر ولكنها عملية خلاقة :

> **إن التعبير عن الماضى تاريخيًا لا يعنى معرفته "كما كان بالفعل"... فهو يعنى إحكام القبضة على الذاكرة التى تومض لحظة الخطر.**
>
> **(بينجامين ١٩٩٩ : ٢٤٧)**

و لتوضيح تلك الفكرة سعينا لإحكام القبضة على بعض هذه الذكريات وزودنا الكتاب بالأمثلة لتوضيح طرق خلق وتحدي المفاهيم الخاصة بالأداء من خلال الطرق الابتكارية. ويحتوي هذا الكتاب على بعض اللحظات التي تشهد نماذج التحول في أشكال العروض، وكما ذكرنا بمقدمة الكتاب، إستطاعت تلك التجارب "توسيع نطاق لغة العرض".

وتشير بنية هذه الدراسة إلى الانقسامات التى حدثت في الجوانب المختلفة في صناعة العروض المعاصرة وهناك أجزاء خاصة بالحكايات وبالموقع والمكان وبأجساد العارضين تشكل إطار الكتاب. وكانت التقسيمات الحتمية التى تظهر هنا ثمرة النمط التركيبى الذى إتبعه الكتاب، وتهدف للدلالة على التصنيفات المتسعة للعمل المستنبط بدلا من وضع حدود صارمة. وفي الواقع، كثير من الفرق التى عُرضت أعمالها بهذا الكتاب قد عملت بمرونة خلال الكثير من المجالات التى عالجناها. فإن عمل فرقة "التسلية القسرية"، على سبيل المثال، والذي يركز على الحضور البدني للعارض، يعتمد على تجارب مرئية لتجميع الأشياء العشوائية، وفى بعض الأحيان يعمل فى مواقع محددة لإكتشاف تأثير المكان. وعلى الرغم من أن هذا الكتاب وصف أعمالاً من خلال فئات معينة، كان الهدف من ذلك هو فتح مجال للحوار عبر تلك الحدود.

و تتبع أشكال صناعة العروض التى تمت مناقشتها في هذا الكتاب الطرق التى تتحدى التجربة الفنية من خلالها التقاليد الإجتماعية والثقافية المعهودة. ومن المثير للاهتمام أيضًا هو تأثير هؤلاء المجددين فيما بينهم ، وإن الصلة بين العارضين المبتكرين تظهر من خلال أنماط التأثير هذه. وكان للأعمال المستحدثة لفرقة "فريق ووستر"، على سبيل المثال، تأثير قوى على أعمال كل من فرقة "التسلية القسرية" و"النائمون غير المبالون". وفى كتابته عن الأعمال، يصف إفيريت روجرز عملية التحديث هذه "كمنحنى للتبنى" وهو مصطلح يستخدمه للدلالة على طرق تبنى الأفكار وانتشارها بعد أن تُكتشف.

www.12manage.commethods_rogers_innovation_adoption_curve.htm

1)

وعندما تطبق نظرية الانتشار على صناعة العروض فهى تعنى أن أفكار المجددين أو المكتشفين يلتقطها في البداية "المتبنيون الأوائل" وفيما بعد تجد ساحة أكثر أتساعًا حين تتضح القيم التى تحملها وعندها تعرف تلك الأفكار بشكل أفضل. ويظهر هذا التحول فى تآلف تجارب صناع عروض المجددين داخل نطاق عمل أصحاب التجارب وفى الأماكن التى تقدم بها العروض. وخلال الفترة التاريخية التى تم مناقشتها في هذا الكتاب، انتقلت بعض الفرق التى حققت نجاحًا ملموسًا من المسارح غير الرسمية ومن سلسلة المسارح ذات الإدارة الواحدة إلى المسارح الرئيسية.

إعادة تحديد موقع العرض

لم يستجب صناع العروض المعاصرين لمناخ التغير العالمى فقط من خلال إزاحة حدود العرض والمسرحة، بل قاموا أيضا بإعادة تخيل حدوده الاجتماعية والثقافية. وفي هذه الفترة المبكرة من القرن الواحد والعشرين، كثيرًا ما يتأرجح العرض المستنبط بشكل غير ثابت بين المسارح التجارية الرديئة (حتى فى أقصى أشكالها الطليعية والتجريبية) وبين راديكالية وفوضوية المسارح المسيّسة.

و كثير من الفرق الاستنباطية تعرض أعمالها بسلسلة مسارح عالمية دائمة الإنتشار. فبدلاً من التقيد بمسرح معين أو مبانٍ معينة، تتطلع معظم الفرق الابتكارية إلى أن تتجول بأعمالها. وخير مثال لتلك العروض المتجولة هو عرض "الاستنكار (Mnemonic) لفرقة Theatre de Complicite (المسرح المشترك) والذى بدأ فى يوليو عام ١٩٩٩ بـ هدرسفيلد. وقد تجول العمل بداية في مسرح

كامبريدج ومسرح نيوكاسل ومسرح أكسفورد ومهرجان سالزبيرج، واستويوهات ريفرسايد بلندن. وفى عام ٢٠٠١ تطور العرض من جديد وعرض بالمسرح القومى بلندن، بارشلونا، باريس، وخصص له موسم عرض بنيويورك خارج برودواى. وبعام ٢٠٠٢، أعيد إحياء العرض مرة أخرى حيث جاب سراييفو واليونان وألمانيا وبولاندا وفرنسا وأخيرًا عرض ثانية باستوديوهات رفرسايد بلندن عام , ٢٠٠٣ ولا يشير هذا المثال فقط إلى إمكانية إستمرار مثل تلك العروض، لكنه يوضح أيضًا إزدهار سلسلة المسارح العالمية المتجولة التى أتاحت الفرصة للفرق لمشاركة الجمهور في أعمالهم فى بلدان مختلفة.

وبجانب كونه يعمل على إطالة مدة بقاء العرض، فإن التجول يمكن أن يجذب أشكال معينة من التمويل. ويمكن أن يتطور العمل تحت رعاية مهرجانات معينة أو أن يكلف من قبل أماكن عروض محددة. فعرض فرقة "لون توين" تحت عنوان "إلى الكلاب" (To The Dogs)، على سبيل المثال، كان بتكليف من مهرجان كونستن للفنون فى بلجويم عام ٢٠٠٤ وتلقت الفرقة تمويل إضافى من المهرجان من أجل تطوير عملها، وفيما بعد انتقلت الفرقة بالعرض إلى أوروبا وشمال أمريكا. كما تقوم بعض أماكن تجمعات العروض بتكليف الفرق بعمل بعض العروض. ومن المعتاد أن يشترك أكثر من مكان لتجمع العروض للتمويل المشترك وبالتالي تُقتسم التكلفة. لأن العمل بتكليف من جهة ما يمد صناع العروض بالتمويل لتطوير عملهم وأيضًا يضمن وجود مكان لتقديم العرض. ويوضح كل من هيدون وميلينج، فى دراستهم عن العرض المستنبط، أنه بالرغم من أن إدارة المهرجانات وأماكن تجمعات العروض قد لعبت دورًا مهمًا فى تمويل القطاع

الابتكارى، فهي تقوم بالتمويل فقط من أجل العمل (هيدون وميلينج ٢٠٠٦ : ١٥٨). ومن ثم أصبح من الصعب أن تبقى الفرق على تجربة العمل الجماعية، وبالتالى تجبر على توظيف عارضين لعروض معينة وأن يسمحوا لهم فقط بالتخطيط على أساس تقديم عمل كلما أمكن ذلك.

و توضح جين هارفى أن سوق الجولات الفنية العالمى يقوم بإضعاف كفاءة العرض المستنبط. وتشير إلى عرض "أنستطيع أن نتحمل تكاليف هذا" Can We Afford This) لفرقة DV8 لعام ٢٠٠٠ مُظهرة أن "التأثير السياسى للعرض قد تأثر سلبيًا عندما تجول بعيدًا عن الظروف الذى ابتكر من أجلها" (هارفى ٢٠٠٢ : ٦٨). وتبين أنه عندما يتم إبعاد العروض عن الظروف التي تحيطها، فإن أى نقد سياسى يحمله العرض المستنبط يصبح ضعيفًا وقد يقرأ بأسلوب مُعمّم دون الإشارة إلى الموقف الذى عمل على تحفيز العملية الابتكارية. وعلى النقيض من ذلك، من الممكن القول إن بداخل الثقافة العالمية يوجد من الصفات المشتركة ما يسمح بفهم العرض عبر الحواجز القومية. فقد وجدت فرقة "الراعى الثالث"، مثلا، أن أعمالهما تشتهر في كل من ألمانيا والبرتغال وأن نجاحها في الأماكن المختلفة يعكس الاهتمامات الثقافية المشتركة. ففى عرض "أين من هنا" (Where from Here) لعام ٢٠٠١، كانت ثقافة المستهلك بمثابة المرجع المشترك للجولة الأوروبية، ومن المثير للانتباه، على الرغم من ذلك، أن الانتباه للفوارق المحلية البسيطة قد شجعت المتفرجين على الإندماج مع الأفكار المطروحة. وعند الوصول إلى مكان جديد تتحقق الفرقة من طريقة نطق الناس لكلمة " "IKEA حيث إنها توصلت إلى أن نطق الكلمة مع التغيير فى مقام الصوت طبقًا لكل مكان دائمًا ما يثير الضحك النابع من المعرفة.

وفى بعض الأحيان تقوم الفرق بعمل جولات بأعمالها المحددة الموقع والتى ينظر إليها بشكل تقليدي كأعمال تعرض لمرة واحدة فقط لمكان معين. فعلى سبيل المثال، قدمت فرقة Theatrerites ومقرها بالمملكة المتحدة عرضها "أعمال المستشفى" (Hospital Works)(2005) لأول مرة بمستشفى جامعة عيد العمال بكرويدون، ثم أعادت خلق العرض بمستشفى بيرجر بستتجارد. وهكذا عمل الإحساس العام بجو المستشفى على تشكيل العرض وهذا يعنى أن العرض لا يعتمد على التفاصيل الدقيقة للمستشفى.

وباجتيازه للحواجز المكانية، استطاع العرض المستنبط أن يزعزع التقاليد الفنية والجمالية والسياسية والمادية المعهودة، كما استطاع أن يلعب دورًا جوهريًا فى حقل المسرح التجريبى الذى يجذب باستمرار شريحة عريضة من المتفرجين في المسارح الرئيسية. فهاتان الطريقتان في التفكير في عملية الابتكار – الطريقة الراديكالية والطريقة الرائجة – لا ينفصلان ولا يمثلان تناقضًا فيما بينهما، غير أنه كثيرا ما تثار حولهما المناقشات على نحو متكرر من قبل الفنانين وصناع العروض والفرق المسرحية.

تغيير الأجساد

من أحد الموضوعات الجوهرية بهذا الكتاب هو أساس الابتكار. إن عملية ابتكار العرض هى عملية خلاقة اجتماعيًا وسريعة الاستجابة ثقافيًا، لأنها تصل بين المحلى والعالمى وبين الخيالى والواقعى وبين المجتمع والفرد، وبين الاجتماعى والنفسى. ومن هذا المنطلق يلعب العرض الابتكاري دورًا مهمًا فى إعادة تعريف

الطرق التى تختص بمناقشة الجوانب المسرحية والأدائية ومعرفة طرق الربط بينهم. ويعد العرض المستنبط قوة محفزة للتعبير الشخصى وللمجتمع أو للحركات النشاطة المدنية، وتلك الرؤى تقدم وسائل لتعزيز التبادل الثقافى. فدائما ما تكون العملية الابتكارية ذات طبيعة حوارية. وستظل التساؤلات عن مدى وطرق إتخاذ التجارب المشتركة كأدوات للتفاعل الثقافى وللمشاركة الشخصية من أحد الموضوعات الراسخة في هذا الشكل من الإبداع الأدائى.

ودائماً ما يسبب العرض شعورًا بالابتعاد ، غير أن طرق الابتكار تسمح أيضًا بنوع من الفعل الجماعى والمشترك الذي يتحلى بالقدرة على خلق إحساس بالإنتماء يشعر به كل من المشاركين والمتفرجين. وللتركيز المعاصر على أهمية العرض والأدائية ، على الرغم من ذلك، نتائج محمودة ونتائج سلبية. فمن جانب، كما يرى باذ كيرشو، كان تطور وإنتشار العولمة قائمًا على أدائية المجتمعات الغربية بنهاية القرن العشرين. (كيرشو ٢٠٠٦ : ١٤٥). وعلى النقيض، لفت تشكيل الحياة اليومية في صورة عرض مسرحي الانتباه إلى التناقضات والمفارقات الكامنة بالعالم الدائم التعولم. لأن صناعة العرض تتضمن عملية إنعكاس نقدى، ويمكن لتلك الخاصية أن تشجع الفرد والمجتمع والشخصيات القومية على إعادة تشكيل وإصلاح أنفسهم بطرق قد تكون مثمرة فنيًا وإجتماعيًا.

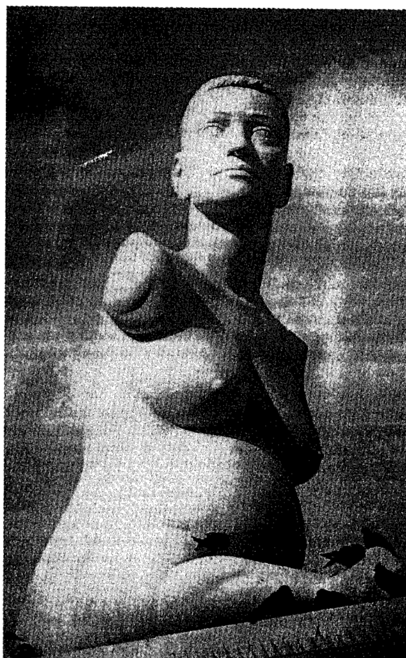
و قد أعاد العارضون المبتكرون تقييم البعد الجمالى للعرض مما أسفر عن تنقيح وإعادة تشكيل مفاهيم البعد الجسدي للعرض. فإن التأكيد على الخواص الجسدية والخيالية للعرض أدى إلى تركيز الانتباه وبشكل حتمى ومثمر على

أجساد العارضين وجعل الآراء الشخصية المرتبطة بالحركات المختلفة مثل الحركة النسائية وحركة معاداة العنصرية وحركة المطالبة بحقوق المعاقين ملموسة ومرئية. ويبين بيجى فلان، فيما يكتبه عن الإعاقة والعرض، أن للعرض القدرة على "تحويل رؤية الفرد للعالم لأنها تعيد تنظيم الأشياء المرئية وغير المرئية التي تشكل حياتنا" (فلان ٢٠٠٥ : ٣٢٤). فكثير من الفرق المسرحية التى تتضمن أعمالها عروض مستنبطة (Black Mime, , Graeae, Nitro, Candoco, DV8) قد اجتهدت لتحدي المفاهيم الجمالية المعهودة من خلال تغيير المفاهيم عن الجسد. واستغلت هذه الفرق وكثير غيرها شهرة العرض المستنبط فى التشكيك فى التفسيرات السياسية والإجتماعية الخاصة لأسلوب التجسيد، ولتوضيح إمكانية إعادة عرض الموضوعات الخاصة بالعرق وبالجنس وبالقدرة.

يحتل العرض ساحة شعبية وهذا يعنى أنه يمكن أن تكون له قوة محرضة وأن يكون بناءً اجتماعيًا. لأن التراكيب المعاصرة للهيكل الإجتماعى تستغل العلاقة التبادلية بين العام والخاص، ويؤدي ذلك الاتصال المتبادل إلى إعادة تعريف الإبداع الثقافي في الحياة اليومية وفي الأسس الجمالية للأداء. ويعتبر تمثال مارك كوين "أليسون لابر أثناء حمله" (Alison Lapper Pregnant) من الأمثلة المثيرة للاهتمام حيث يوضح كيف أن الساحة الشعبية للتجربة الفنية يمكن أن تستخدم من أجل إتساع نطاق المفاهيم السائدة عن الجسد. فقد وُضع هذا التمثال بالكامل على القاعدة الحجرية الرابعة بميدان ترافلجر بلندن. وهذا التمثال عبارة عن صورة بالرخام لفنانة معاقة، تم نحت صورتها عندما كانت بالشهر الثامن أثناء الحمل وعرض التمثال جنبًا إلى جنب مع تماثيل الجنرالات

الإمبراطوريين على مقربة من عمود نيلسون وهو علامة شهيرة بلندن. ويرمز هذا النموذج من الفن العام إلى تغيير المفاهيم عن الجسد وهو الاتجاه نفسه الذى جسده العرض المستتبط المعاصر.

إن الاحتفاء العام بتمثال جسد أليسون بوضعه من ميدان ترافالجر هو دلالة مجازية ملائمة لختام هذا الكتاب. فيشير شكل هذا التمثال إلى المفاهيم المتغيرة عن الجمال ويؤكد العنصر النسائى بالميدان الذى يحيى ذكرى الحرب التى شنت عن طريق البحر لحماية المصالح الإقتصادية العالمية البريطانية. يعكس هذا التمثال مقاومته للحكايات السائدة لحال للأمة، في الوقت نفسه، يحطم الحواجز النفسية والتاريخية والاجتماعية والسياسية. وبتطبيق هذه الديناميكية على صناعة العروض نجد أنها تقدم القوة الدافعة لإدراك التغير والتبادل الثقافى ليس بكونها نقطة إلتقاء للمواقع الثابتة ولكن كساحة جمالية يمكن أن تتشكل بها شخصيات جديدة. إن الأدائية ، كما هى متأرجحة بين الإيجابية والسلبية، تعمل على خلق مفاهيم اجتماعية جديدة وطرق جديدة لإدراك حكايات الجسد في الساحة وفي المكان.



صورشكل ١-١٣ أليسون لابر أثناء حملها. الفنان : ماك كوين
المصور : هيلين نيكلسون

المراجع

BIBLIOGRAPHY

Alfreds, M. (1979–1980) 'A Shared Experience: The Actor as Story-teller', *Theatre Papers*, Dartington, 3rd series.

Allen, D. (2000) *Performing Chekhov*, London: Routledge.

Amit, V. (ed.) (2002) *Realizing Community*, London: Routledge.

Anderson, B. (1991) *Imagined Communities* (second edition), London: Verso.

Anderson, L. (2001) *Autobiography*, London: Routledge.

—— (2003a) 'Artist Statement', *Barbican Programme*, London.

—— (2003b) *Happiness*, Barbican Theatre, London, 8 May.

Apollonio, U. (ed.) (1973) *Futurist Manifestos*, London: Thames and Hudson.

Artaud. A. (1977) *A Theatre and its Double*, trans. V. Corti, London: John Calder.

Augé, M. (1995) *Non-places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso.

Auslander, P. (1985) 'Task and Vision: Willem Defoe in *L.S.D.*', *The Drama Review*, 29.2: 94–98.

—— (1997) *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London: Routledge.

—— (1999) *Liveness*, London: Routledge.

Bailes, S. (2001) 'Moving Backward, Forwards Remembering: Goat Island Performance Group', *New Art Examiner* (July/August). Available online at www.goatisland performance.org/writing_moving%20backward.htm (accessed 24 August 2005).

Banes, S. (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Barba, E. (1986) *Beyond Floating Islands*, trans. J. Barba, New York: Theatre Communications Group.

Barker, C. (1977) *Theatre Games: A New Approach to Drama Training*, London: Methuen.

—— (2000) 'Joan Littlewood', in A. Hodge (ed.) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge: 113–128.

Barker, C. and Gale, M.B. (2000) *British Theatre Between the Wars, 1918–1939*, Cambridge: Cambridge University Press.

Barker, H. (2005) *Death, The One and the Art of Theatre*, London: Routledge.

Barlett, N. (1999) 'What Moves: Pina Bausch', *Dance Theatre Journal*, 14.4: 4–7.

Barthes, R. (1977) *Image–Music–Text*, trans. S. Heath, London: Fontana.

Basting, A.D. (2001) 'God is a Talking Horse: Dementia and the Performance of Self', *The Drama Review*, 45.3: 78–94.

Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, trans. S.F. Glaser, Ann Arbor, MI: University of Michigan.

—— (2004) *The Gulf War Did Not Take Place*, trans. P. Patton, London: Power Publications.
Beck, J. (1986) *The Life of the Theatre*, New York: Limelight Editions.
Benjamin, A. (1991) *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, London: Routledge.
Benjamin, W. (1999) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1935) in *Illuminations*, London: Pimlico.
Betancourt, M. (2002) *Totentanz Transformation*. Available online at www.miami artexchange.com/pages/2002/05/betancourt_05 (accessed 27 July 2003).
Bettelheim, B. (1976) *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, London: Thames and Hudson.
Bhagat, A. (2005) 'Gob Squad's *Room Service*'. Available online at www.leftlion.co.uk (accessed 24 August 2005).
Billington, M. (1996) 'War Crimes', *Guardian*, 27 June.
Biró, Y. (1998) 'Heartbreaking Fragments, Magnificent Whole: Pina Bausch's New Minimyths', *Performing Arts Journal*, 20.2: 68–72.
Birringer, J. (1985) 'Postmodern Performance and Technology', *Performing Arts Journal*, 26/27: 221–233.
Blast Theory (eds) (2000) *Desert Rain*, London: Arts Council of England.
Blau, H. (1991) 'The Surpassing Body', *The Drama Review*, 35.2: 74–98.
Boal, A. (1979) *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
—— (1992) *Games for Actors and Non-actors*, trans. A. Jackson, London: Routledge.
Bouchard, D.F. (ed.) (1977) *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews with Michel Foucault*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
Bradbury, M. and McFarlane, J. (1991) *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*, Harmondsworth: Penguin.
Bradby, D., James, L. and Sharratt, B. (eds) (1980) *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
Bradby, D. and Sparks, A. (1997) *Mise on Scène: French Theatre Now*, London: Methuen.
Brah, A. (1996) *Cartographies of Diaspora*, London: Routledge.
Braun, E. (1982) *The Director and the Stage*, London: Methuen.
Brecht, B. (1964) *Brecht on Theatre*, John Willett (ed.), London: Methuen.
—— (1974) 'Against Georg Lukacs', trans. S. Hood, *New Left Review*, 84: 39–53.
Brook, P. (1972) *The Empty Space*, Harmondsworth: Penguin.
Burger, P. (1984) *Theory of the Avant Garde*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
Burt, S. and Barker, C. (1980) 'IOU and the New Vocabulary of Performance Art', *Theatre Quarterly*, 10.37: 70–94.
Butler, R. (2003) *The Art of Darkness: Staging the Phillip Pullman Trilogy*, London: Oberon Books.
Callery, D. (2001) *Through the Body*, London: Nick Hern Books.
Carlson, M. (2003) *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
Casey, E. (1998) *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley, CA: University of California Press.
Causey, M. (1999) 'The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology', *Theatre Journal*, 51.4: 383–394.
—— (2002) 'A Theatre of Monsters: Live Performance in the age of Digital Media', in M. Delgado and C. Svich (eds) *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century*, Manchester: Manchester University Press: 179–183.
Chaikin, J. (1972) *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum.
Chambers, C. (1989) *The Story of Unity Theatre*, London: Lawrence and Wishart.

Charnock, N. (1996) 'Nigel Charnock Was Here', in D. Tushingham (ed.) *Live 4: Freedom Machine*, London: Nick Hern Books: 24–32.
Cocke, D. (2004) 'Art in a Democracy', *The Drama Review*, 48.3: 165–173.
Cody, G. (1998) 'Woman, Man, Dog, Tree: Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater', *The Drama Review*, 42.2: 115–131.
Cohen, A. (1985) *The Symbolic Construction of Community*, London: Tavistock Press.
Cohen-Cruz, J. (2002) 'The Motion of the Ocean: The Shifting Face of US Theater for Social Change since the 1960s', *Theater*, 31.3: 95–107.
—— (2005) *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Cohn, R. (1989) 'Ariane Mnouchkine: Playwright of a Collective', in E. Brater (ed.) *Feminine Focus: The New Women Playwrights*, New York: Oxford University Press: 53–63.
Coult, T. and Kershaw, B. (1990) *Engineers of the Imagination*, London: Methuen.
Daly, A. (1996) 'Pina Bausch Goes West to Prospect for Imagery', *New York Times*, 22 September.
Daniel, H. (2000) 'Re-cognizing Corporeality', in R. Mock (ed.) *Performing Processes: Creating Live Performance*, London: Intellect: 61–68.
Davis, J. (1993) 'The Play for England: The Royal Court adapts *The Playmaker*', in P. Reynolds (ed.) *Novel Images: Literature in Performance*, London: Routledge: 75–90.
Davis, R. (1975) *The San Francisco Mime Troupe: The First Ten Years*, Palo Alto, CA: Ramperts Press.
Dawson, A. (2002) 'The Mining Community and the Ageing Body: Towards a Phenomenology of Community?' in V. Amit (ed.) *Realizing Community*, London: Routledge: 21–37.
Debord, G. (1996) 'Theory of the Dérive', in L. Andreotti and X. Costa (eds) *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona.
de Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendall, Berkeley, CA: University of California Press.
Deeney, J. (1998) 'Action and Reaction', in J. Deeney (ed.) *Writing Live*, London: New Playwrights Trust.
Deleuze, G. and Guattari, F. (1988) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, London: Athlone Press.
Dempster, E. (1998) 'Women Writing the Body: Let's Watch a Little How she Dances', in A. Carter (ed.) *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York: Routledge: 223–229.
Derrida, J. (1987) *The Truth in Painting*, Chicago, IL: University of Chicago.
Diamond, E. (1997) *Unmaking Mimesis*, London: Routledge.
Dolan, J. (2005) *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
Dolezel, L. (1999) 'Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodern Challenge', in D. Herman (ed.) *Narratologies: New Perspectives of Narrative Analysis*, Columbus, OH: Ohio State University Press: 247–273.
Drain, R. (ed.) (1995) *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, London: Routledge.
Eagleton, T. (1983) *Literary Theory*, Oxford: Blackwell.
Edgar, D. (1988) *The Second Time as Farce*, London: Lawrence and Wishart.
Elam, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Methuen.
Eldredge, S. and Huston, H. (1995) 'Actor Training in the Neutral Mask', in P. Zarrilli (ed.) *Acting (Re)Considered*, London and New York: Routledge: 121–128.

Ervan, E. van (1988) *Radical People's Theatre*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
Etchells, T. (1996) 'How Long Do you Have to Have Lived Somewhere Before you're Allowed to Lie about it?', in D. Tushingham (ed.) *Live 4: Freedom Machine*, London: Nick Hern Books: 51–58.
—— (1999) *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, forward Peggy Phelan, London: Routledge.
Farabrough, L. (1997) 'Introduction: Casebook: Pina Bausch', *Theatre Forum*, 10: 61–62.
Felciano, R. (1996) 'Pina Bausch: The Voice from Germany', *Dance Magazine*, 70.10: 68–71.
Féral, J. (1989a) 'Mnouchkine's Workshop at Soleil', *The Drama Review*, 33.4: 77–87.
—— (1989b) 'Théâtre du Soleil – A Second Glance', *The Drama Review*, 33.4: 98–106.
—— (2002) 'Introduction', *Substance*, 31.2 & 3: 3–17.
Findlay, R. (1984) 'Grotowski's *Akropolis:* A Retrospective View', *Modern Drama*, 27.1: 1–20.
Foster, H. (2001) *The Return of the Real*, Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
Foucault, M. (1991) *Discipline and Punish*, trans. A. Sheridan, Harmondsworth: Penguin.
—— (1997) *The Birth of the Clinic*, trans. A. Sheridan, London: Routledge.
Frank, A. (1995) *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
Freire, A.M.A. and Macedo, D. (eds) (2001) *The Paulo Freire Reader*, London: Continuum.
Friedman, J. (2002) 'Muscle Memory: Performing Embodied Knowledge', in R. Candida Smith (ed.) *Art and the Performance of Memory*, London: Routledge: 156–180.
Freire, P. (2002) *Pedagogy of the Oppressed*, trans. M.B. Ramos, London: Continuum.
Friedman, S. (1988) 'Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice', in S. Benstock (ed.) *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press: 34–62.
Fry, M. (ed.) (1996) *Frontline Drama 4: Adapting Classics*, London: Methuen.
Fuchs, E. (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theatre After Modernism*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
Fumaroli, M. (1997) 'External Order, Internal Intimacy: Interview with Grotowski', in R. Schechner and L. Wolford (eds) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge.
Gale, M.B. (2000) 'Errant Nymphs: Women and the Inter-war Theatre' in C. Barker and M.B. Gale (eds) *British Theatre Between the Wars, 1918–1939*, Cambridge: Cambridge University Press: 113–134.
Gardner, L. (2000) 'Blood on the Sand', *Guardian*, 18 May.
—— (2003) 'Those Eyes, That Mouth', *Guardian*, 6 August.
—— (2004) 'The Last Supper', *Guardian*, 19 November.
—— (2005) 'Just for Show', *Guardian*, 14 November.
Giannachi, G. (2004) *Virtual Theatres*, London: Routledge.
Gibson, F. (1998) *Reminiscence and Recall*, London: Age Concern.
Gilloch, G. (2002) *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Malden: Polity.
Gob Squad and A. Quiñones (eds) (2005) *The Making of a Memory: 10 Years of Gob Squad Remembered in Words and Pictures*, Berlin: Synwolt Verlag.
Goffman, E. (1976) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth: Penguin.
Goldberg, R. (1995) *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.
Goodman, L. (1993). *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, London: Routledge.

Gradinger, M. (1999) 'Pina Bausch', in M. Bremser (ed.) *Fifty Contemporary Choreographers*, London and New York: Routledge.
Graver, D. (1995) *The Aesthetics of Disturbance: Anti-art in Avant-garde Drama*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
Grosz, E. (1994) *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
—— (1995) *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of the Body*, London: Routledge.
Grotowski, J. (1968) 'An Interview', *Tulane Drama Review*, 13: 29–45.
—— (1975) *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen. First published (1968) Denmark: Odin Teatrets Forlag.
Hanna, G. (ed.) (1991) *Monstrous Regiment: A Collective Celebration*, London: Nick Hern Books.
Haraway, D. (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books.
Harrison, B. (October 2005) Personal interview with Katie Normington. London.
Harrison, C. and Wood, P. (1992) (eds) *Art in Theory: 1900–1990*, Oxford: Basil Blackwell Press.
Harvie, J. (2002) 'DV8's *Can We Afford This*: The Cost of Devising on Site for Global Markets', *Theatre Research International*, 27.1: 68–77.
—— (2005) *Staging the UK*, Manchester: Manchester University Press.
Heathfield, A, Templeton, F. and Quick, A. (eds) (1997) *Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance*, Bristol: Arnolfini Live.
Heddon, D. (1998) 'What's in a Name . . .?', *Studies in Theatre Production*, 18: 49–57.
Heddon, D. and Milling, J. (2006) *Devising Performance: A Critical History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Hewison, R. (2002) 'Review of *To You, the Birdie! (Phèdre)*', *Sunday Times*, 19 May.
Himelstein, M.Y. (1963) *Drama was a Weapon: Left Wing Theatre in New York 1929–1941*, Westport, CT: Greenwood Press.
Hodge, A. (ed.) (2000) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge.
Howell, J. (1999) 'Acting and Nonacting', in B. Marranca and G. Dasgupta (eds) *Conversations on Art and Performance*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press: 394–409.
Huizinga, J. (1980) *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, London: Routledge.
Hulton, D. (1998) 'Creative Actor (Empowering the Performer)', in C. McCullough (ed.) *Theatre Praxis: Teaching Drama Through Practice*, Basingstoke: Macmillan: 38–61.
—— (2000) 'Joseph Chaikin and Aspects of Actor Training', in A. Hodge (ed.) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge: 151–173.
Ince, K. (2000) *Orlan: Millennial Female*, Oxford: Berg.
Ingold, T. (2000) *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, London: Routledge.
Innes, C. (1993a) 'Adapting Dickens to the Modern Eye', in P. Reynolds (ed.) *Novel Images: Literature in Performance*, London: Routledge: 64–79.
—— (1993b) *Avant Garde Theatre 1892–1992*, London: Routledge.
Johns, I. (2002) 'Plenty of Muscle but Little Heart', *The Times*, 11 May.
Kaprow, A. (1993) *Essays on the Blurring of Art and Life*, J. Kelley (ed.), Berkeley, CA: University of California Press.
Kaye, N. (1996) *Art Into Theatre*, Amsterdam: Harwood.
—— (2000) *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London: Routledge.

Kellman, A. (1976) 'Joseph Chaikin the Actor', *The Drama Review*, 20.3: 17–26.

Kelly, A. (2000) 'Third Angel: Class of '76', in A. Heathfield (ed.) *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time*, London: Black Dog Publishing: 45–51.

Kermode, F. (1979) *The Genius of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kerr, W. (1997) 'Is G right – Did the Word Come Last?', in R. Schechner and L. Wolford (eds) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge: 152–56.

Kershaw, B. (1992) *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London: Routledge.

—— (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London: Routledge.

—— (2006) 'Performance Studies and P-Chang's Ox: Towards a Paradoxology of Performance', *New Theatre Quarterly*, 22.1: 30–53.

Kiernander, A. (1990) 'The Role of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil', *Modern Drama*, 33.3: 322–331.

Kiley, B. (2004) 'Arty out of Towners', *Seattle: The Stranger*. Available online at www.thestranger.com (accessed 9 July 2006).

Kipnis, C. (1974) *The Mime Book*, New York: Harper & Row.

Kirby, M. (1972) 'On Acting and Not-Acting', *The Drama Review*, 16.1: 3–15.

Knight, S. (1999) 'Performing Arts: The Consulting Room', *British Medical Journal*. Available online at www.bmj.com/cgi/content/full/319/7203/199/a (accessed 31 October 1999).

Kobialka, M. (1986) 'Let the Artists Die?: An Interview with Tadeusz Kantor', *The Drama Review*, 30.3: 177–183.

—— (1994) 'Forget Kantor', *Performing Arts Journal*, 16.2 (May): 1–17.

Kozel, S. (1997) '"The Story is Told as History of the Body": Strategies of Mimesis in the Work of Irigaray and Bausch', in J.C. Desmond (ed.) *Meaning in Motion*, Durham, NC and London: Duke University Press.

Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. L. Roudiez, New York: Columbia University Press.

Kumiega, J. (1985) *The Theatre of Grotowski*, London and New York: Methuen.

Kwon, M. (2000) 'One Place After Another: Notes on Site Specificity', in E. Suderberg (ed.) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, London and Minneapolis, MN: University of Minnesota Press: 38–63.

Lamden, G. (2000) *Devising: A Handbook for Drama and Theatre Students*, London: Hodder & Stoughton.

Lasch, C. (1978) *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: WW Norton & Co.

Lavender, A. (2002) 'The Moment of Realized Actuality', in M. Delgado and C. Svich (eds) *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century*, Manchester: Manchester University Press: 183–190.

Leask, J. (1995) 'The Silence of the Man: An Essay on Lloyd Newson's Physical Theatre', *Ballett International*, August/September. Available online at www.dv8.co.uk/press/interviews/silence.html (accessed 2 August 2005).

Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.

Lévi-Strauss, C. (1966) *The Savage Mind*, London: Weidenfield and Nicolson.

Littlewood, J. (1961) 'Goodbye Note from Joan', in *Encore*, October: 15–16.

Loizos, C. (1969) 'Play Behaviour in Higher Primates: A Review', in D. Morris (ed.) *Primate Ethnography*, Garden City, NY: Anchor Books: 156–178.

Lone Twin (July 2005) Personal interview with Emma Govan, Rindlesham.

McBurney, S. and Wheatley, M. (1999) *The Street of Crocodiles*, London: Methuen.
MacDonald, C. (1995) 'Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art', in J. Swindells (ed.) *The Uses of Autobiography*, London: Routledge: 187–195.
McGrath, J. (1996) *A Good Night Out*, London: Nick Hern Books.
McKenzie, J. (1994) 'Virtual Reality: Performance, Immersion and the Thaw', *The Drama Review*, 38.4: 83–106.
—— (2001) *Perform or Else*, London: Routledge.
McMillan, J. (2005) 'Pride of Place or Threat to Old Mode of Performance', *The Scotsman*, 27 July. Available online at www.edinburghfestivals.co.uk/reviews.cfm (accessed 17 January 2006).
Mayo, M. (2000) *Cultures, Communities, Identities: Cultural Strategies for Participation and Empowerment*, Basingstoke: Palgrave.
Melzer, A. (1994) *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Mendus, C. (January 2000) Interview with Katie Normington, London.
Merleau-Ponty, M. (2002) *Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, Oxford and New York: Routledge.
Murphy, A. (2004) 'Small Awakenings', *The DanceView Times*, 13 June. Available online at www.danceviewtimes.com/dvw/2004/spring/joegoode.html (accessed 5 January 2006).
Murray, S. (2003) *Jacques Lecoq*, London and New York: Routledge.
Nadan, C. (2003) 'Inside Forced Entertainment: The Route to *The Travels*', *Studies in Theatre Performance*, 22.3: 133–138.
Neelands, J. and Dobson, W. (2000) *Drama and Theatre Studies at AS/A Level*, London: Hodder & Stoughton.
Newson, L. (1997) 'DV8 ... Ten Years on The Edge', interview with Mary Luckhurst. Available online at www.dv8.co.uk/press/interviews/tenyears.html (accessed 2 August 2005).
Oddey, A. (1994) *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, London: Routledge.
O'Leary, T. (2004) *Applied Theatre: Three Examples of Practice*, L. Keyworth (ed.) Palatine DVD.
Orlan (1996) 'Conference', in D. McCorquodale (ed.) *Orlan: This Is My Body . . . This is My Software*, London: Black Dog Publishing: 82–93.
Parry, J. (2001) 'So Then Hamlet Turned into Calvin Klein', *Observer*, 27 May.
Pasolli, R. (1970) *A Book on the Open Theatre*, New York: Avon Books.
Patterson, M. (1994) 'Brecht's Legacy', in P. Thomson and G. Sacks (eds) *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press.
Pearson, M. and Shanks, M. (2001) *Theatre/Archaeology*, London: Routledge.
Phelan, P. (2005) 'Reconsidering Identity Politics, Essentialism, and Dismodernism', in C. Sandhal and P. Auslander (eds) *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press: 319–326.
Poggioli, R. (1968) *Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Portelli, A. (1998) 'What Makes Oral History Different', in R. Perks and A. Thomson (eds) *The Oral History Reader*, London: Routledge: 63–74.
Postlewait, T. (1992) 'History, Hermeneutics, and Narrativity', in J.G. Reinelt and J.R. Roach (eds) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press: 356–368.
Price, D. (1990) 'The Politics of the Body in Pina Bausch's Tanztheater', *Theatre Journal*, 42.3: 322–331.

Propp, V. (1968) *The Morphology of the Folk Tale*, trans. L. Scott, Austin, TX: University of Texas Press.

Prytherch, D. (2005) 'So What is Haptics Anyway', *RTI Research Issues in Art and Design*. Available online at www.biad.uce.ac.uk/research/rti/iadm/issue 2/webber.htm (accessed 5 July 2005).

Puzyna, K. (1971) 'A Myth Vivisected: Grotowski's *Apocalpse*', *Tulane Drama Review*, 15.4: 36–46.

Reinelt, J. (2001) 'Performing Europe: Identity Formation for a "New" Europe', *Theatre Journal*, 53.3: 365–87.

—— (2002) 'The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality', *Substance*, 31.2&3: 201–215.

Renza, L. (1980) 'The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography', in J. Olney (ed.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, NJ: Princeton University Press: 268–295.

Richter, H. (1997) *Dada: Art and Anti-art*, London: Thames and Hudson.

Ricoeur, P. (1984) *Time and Narrative*, Vol. 2. Chicago, IL: University of Chicago Press.

—— (1992) *Oneself as Another*, trans. K. Balmey, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rogers, E. (1995) *Diffusion of Innovation*, New York, Free Press.

Romney, J. (1999) 'End Zone: Even Tables and Chairs have souls', *Guardian*, 29 January.

Rosenthal, D. (1999) 'Crocodile Tears', *The Times*, 18 January.

Rudlin, J. (2000) 'Jacques Copeau: The Quest for Sincerity', in A. Hodge (ed.) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge: 55–78.

Runkel, R. (1987) *Theatre Workshop: Its Philosophy, Plays, Processes and Productions*, unpublished PhD thesis, University of Texas, Austin.

Rush, M. (1999) *New Media in Late 20th Century Art*, London: Thames and Hudson.

Sainer, A. (1997) *The New Radical Theatre Notebook*, New York: Applause Books.

Samuel, R., (1994) *Theatres of Memory, Vol.1: Past and Present in Contemporary Culture*, London: Verso.

Samuel, R. McColl, E. and Cosgrove, S. (1985) *Theatres of the Left 1880–1935: Workers' Theatre Movements in Britain and America*, London: Routledge & Kegan Paul.

Sandford, M. (ed.) (1995) *Happenings and Other Acts*, London: Routledge.

Savran, D. (1986) *The Wooster Group: Breaking the Rules*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Schechner, R. (1971) 'On Environmental Design', *Educational Theatre Journal*, 23.4: 379–397.

—— (1985) *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, PA: University of Philadelphia Press.

—— (1988) *Performance Theory*, London: Routledge.

—— (1994) *Environmental Theater*, New York: Applause.

—— (1997a) 'Exoduction', in R. Schechner and L. Wolford (eds) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge: 462–494.

—— (1997b) 'Introduction: The Laboratory Theatre in NY, 1969', in R. Schechner and L.Wolford (eds) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge: 114–117.

—— (1997c) 'Introduction to Theatre of Productions', in R. Schechner and L. Wolford (eds) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge: 23–27.

—— (2002) *Performance Studies: An Introduction*, London: Routledge.

Schechner, R. and Wolford, L. (1997) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge.

Schutzman, M. (1994) 'Canadian Roundtable: An Interview', in M. Schutzman and J. Cohen-Cruz (eds) *Playing Boal*, London: Routledge: 198–226.
Schweitzer, P. (1994) 'Many Happy Retirements', in M. Schutzman and J. Cohen-Cruz (eds) *Playing Boal*, London: Routledge: 64–80.
Segal, L. (1996) 'Review of Bausch's *Nur Du*', *Los Angeles Times*, 5 October.
Sennett, R. (1976) *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, New York: Vintage Books.
Serra, R. (1994) *Writings/Interviews*, Chicago, IL: Chicago University Press.
Seyd, R. (1975) 'The Theatre of Red Ladder', *New Edinburgh Review*, 30: 36–42.
Shank, T. (1982) *American Alternative Theatre*, London: Macmillan.
—— (1997) 'Design and Collaboration: An Interview with Peter Pabst', *Theatre Forum*, 10 (Winter/Spring): 81–83.
—— (2002) *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
Sklar, D. (1995) 'Etienne Decroux's Promethean Mime', in P. Zarrilli (ed.) *Acting (Re)Considered*, London and New York: Routledge: 108–120.
Smit, T. (2001) *Eden*, London: Bantam Press.
Sobey, R. (July 1999) Personal interview with Emma Govan, London.
Sontag, S. (1991) *Illness as Metaphor*, Harmondsworth: Penguin.
Stanier, P. (2001) 'Interview with Matt Adams of Blast Theory', *Live Art Magazine*. Available online at www.liveartmagazine.com/core/reviews (accessed 6 February 2001).
Steedman, C. (1986) *Landscape for a Good Woman*, London: Virago Press.
Stourac, R. and McCreery, K. (1986) *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Great Britain, 1917–1934*, London: Routledge & Kegan Paul.
Surveillance Camera Players (2006) *We Know You Are Watching: Surveillance Camera Players 1996–2006*, New York: Factory School.
Suzuki, T. (1995) 'Culture is the Body', in P. Zarrilli (ed.) *Acting (Re)Considered*, London and New York: Routledge: 155–160.
Tait, P. (2005) *Circus Bodies*, London: Routledge.
Taylor, F. (1911) *The Principles of Scientific Management*, London: Harper and Brothers.
Theatre Alibi (1993) *Story Telling as Theatre*, Exeter: Arts Archives.
Third Angel (November 2001) *Where From Here*, Crucible Theatre, Sheffield.
—— (2003) *Class of '76*, Arnolfini, Bristol.
—— (2004) Personal interview with Emma Govan, Sheffield.
Tomkins, C. (1997) *Duchamp*, London: Chatto and Windus.
Toolan, M. (2001) *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, London: Routledge.
Tuan, Y. (1977) *Space and Place: The Perspective of Experience*, London: Edward Arnold.
Tytell, J. (1997) *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, London: Methuen.
van Erven, E. (2001) *Community Theatre: Global Perspectives*, London: Routledge.
Verma, J. (1998) 'A Generation of Asian Theatre in England', in R. Boon and J. Plastow (eds) *Theatre Matters*, Cambridge: Cambridge University Press: 128–137.
White, H. (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, London: Johns Hopkins University Press.
Wiles, D. (2003) *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge: Cambridge University Press.
Wiley, L. and Feiner, D. (2001) 'Making a Scene: Representational Authority and Community-Centred Process of Script Development' in T. Nellhaus and S. Haedicke (eds) *Performing Democracy: International Perspectives on Community-based Performance*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press: 121–142.

Willett, J. (ed.) (1978) *Brecht on Theatre*, London: Methuen.
Williams, D. (ed.) (1999) *Collaborative Theatre: Théâtre du Soleil Sourcebook*, London and New York: Routledge.
Williams, R. (1961) *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin Books.
—— (1962) *Communications*, London: Pelican.
—— (1983) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London, Fontana.
—— (1992) *Culture and Society 1780–1950*, Harmondsworth: Penguin Books.
Wolford, L. (1997) 'Ariadne's Thread: Grotowski's Journey through the Theatre', in R. Schechner and L. Wolford (eds) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge.
Woodruff, G. (2004) 'Theatre at Telford Community Arts 1974–1990', *Research in Drama Education*, 9.1: 34–45.
Wrights & Sites (2003) *An Exeter Mis-Guide*, Exeter: Wrights & Sites Publications. Available online at www.12manage.com/methods_rogers_innovation_adoption_curve.html (10 July 2006)
Young, I.M. (1990) 'The Ideal of Community and the Politics of Difference', in L.J. Nicholson (ed.) *Feminism/Postmodernism*, London: Routledge: 300–323.
Zarrilli, P. (ed.) (1995) *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*, London: Routledge.

Websites

www.actionaid.org (12 July 2004)
www.ageexchange.org.uk (13 July 2006)
www.blasttheory.co.uk (3 May 2006)
www.candoco.co.uk (13 July 2006)
www.cardboardcitizens.org.uk (10 October 2006)
www.edenproject.com (11 July 2006)
www.forcedentertainment.com (29 June 2006)
www.goatislandperformance.org (24 August 2005)
www.gridiron.org.uk (14 July 2006)
www.joegoode.org (28 August 2005)
www.labofii.net/home/ (11 November 2005)
www.lonetwin.com (16 April 2006)
www.mis-guide.com (15 November 2005)
www.notbored.org/the-scp.html (7 December 2005)
www.reckless-sleepers.co.uk (25 May 2005)
www.rona-lee.co.uk/encircle.html (4 July 2006)
www.spacehijackers.co.uk (27 November 2005)
www.timeslips.org (12 June 2006)
www.walksquawk.org (20 June 2006)
www.yellowearth.org (14 March 2006)

المحتويات

صناعة العرض المسرحى

رقم الإيداع ٢٠٣٩٦ / ٢٠١٠
I.S.B.N
978-977-704-347-2
مطابع المجلس الأعلى للآثار

